ARS

HOMENAJE A TOSCANINI



Ya es hora de un smuggler.





esperó este momento durante cuatro años



T. E. VENTAS 30 - 6051/57
T. E. ADMINISTRACION 33 - 6986

TELEGRAMAS
"HIRSCHBERG"
BUENOS AIRES



HIRSCHBERG

Soc. Anon. Argentina de Importación



ALSINA 601 (R. 71)
BUENOS AIRES

Buenos Aires, 30 de Noviembre de 1967

Sr. Lector de Ars
Cualquier calle
Ciudad
Argentina

Muy señor nuestro:

Consideramos que por el hecho de comprar Vd. y leer esta magnífica revista, demuestra tener buen gusto, y por lo tanto sabe distinguir entre lo bueno y lo mediocre, no solamente en lo que atañe al arte sino también en lo referente a sus demás actividades.-

Nosotros, aunque no pretendemos tener buen gusto, sí pretendemos poder distinguir entre lo bueno y lo malo, porque contamos con más de 70 años de experiencia en la comercialización de los renglones que nos conciernen. Esta circunstancia proporciona a nuestros clientes y a nosotros mayores y duraderas satisfacciones.-

Por ello en todo lo referente al ramo de ferretería industrial, correas, cintas transportadoras, poleas, caños de goma y polietileno, mechas, empaquetaduras, botas, guantes, delantales, etc. etc., nuestro lema ha sido siempre, calidad.-

Como notamos que Vd. aprecia esta cualidad, estamos seguros de entendernos mutuamente.-

A la espera entonces de vuestra gratas órdenes, plácenos saludarle muy atentamente.

Hirschberg

Alitalia reduce sus tarifas en un 25%

(por eso mi regalo de cumpleaños le sale gratis a papá...)

El padre de esta jovencita realiza el más caro de sus sueños: para los quince años de ella se la lleva a Europa, en compañía de la mamá y de la abuela. Cuatro personas felices... que gracias al descuento del 25% de ALITALIA, viajan por la misma suma que antes gastaban tres. Viajando los cuatro, puede decirse que uno de ellos lo hace prácticamente gratis! Pero desde luego... si usted viaja solo, economiza siempre la cuarta parte. Es otra de las incomparables ventajas de



Tarifas individuales de excursión a **Europa, Cercano Oriente y Africa,** clase económica, ida y vuelta E-60, para salidas entre el 15 de septiembre y el 15 de abril (con exclusión del periodo 4/24 diciembre) y con una duración mínima de 28 días y máxima de 60 días.

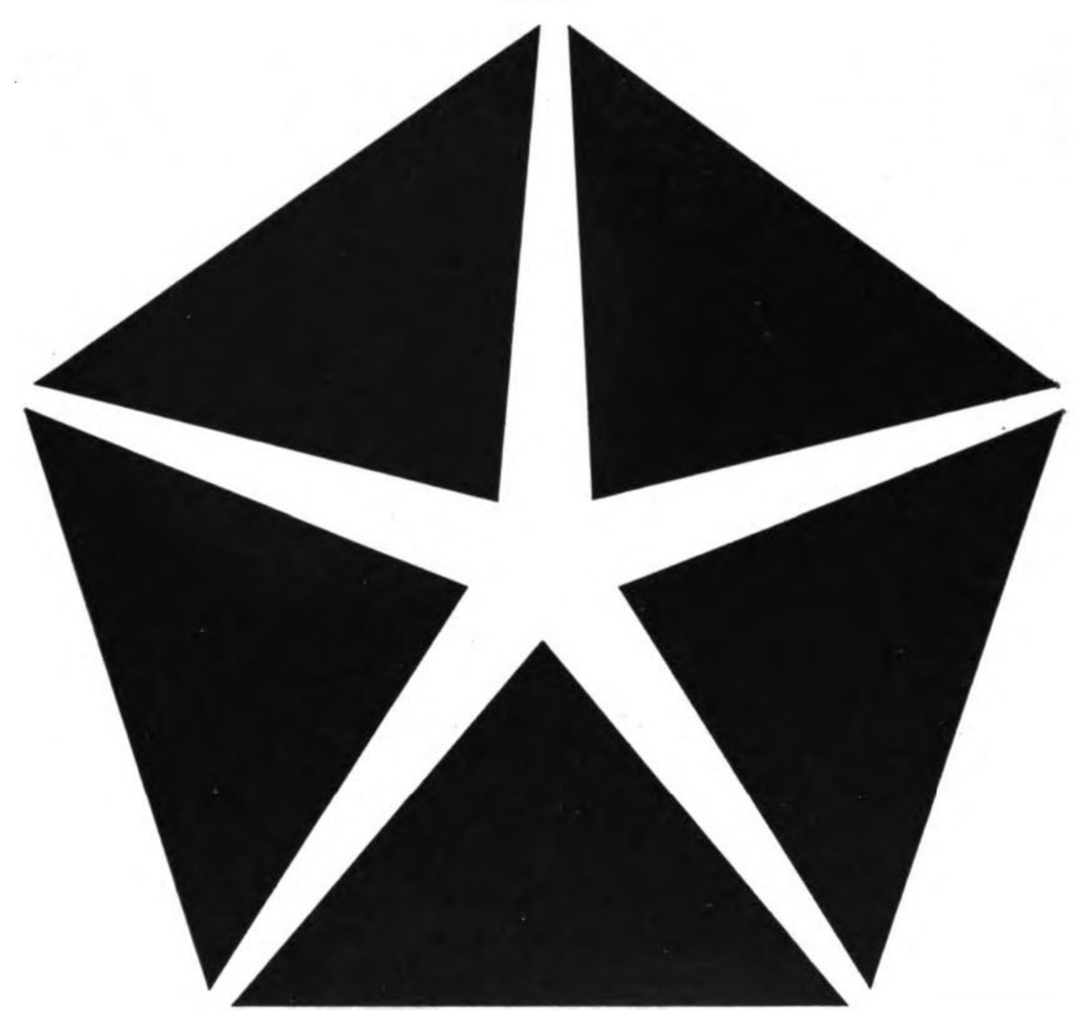
Rainuzzo propaganda


Embajador
Coliseo
Véneto


SECONI
RICORDI
UN SELLO
QUE PRESTIGIA
EL ARTE
MUSICAL!
mp
ricordi americana s.a.
cangallo1558 bs.as.


"Este hombre tiene un no sé qué..."
VIVE EN
EL SUGESTIVO
MUNDO DE
ICE BLUE
Creado por él, con su manera de actuar...
encontró en ICE BLUE Aqua Velva, la loción para
después de afeitarse identificada con su personali
Sus cualidades humectantes vigorizan su piel y
su varonil perfume lo acompaña siempre.
NUEVA LINEA ICE BLUE DE williams

Cómo decir CHRYSLER en 2.790 idiomas? Así.



**Tal la cantidad de idiomas y dialectos con que se comunica el mundo.
Por sobre todos ellos, este símbolo define un nombre mundialmente: CHRYSLER.
En 130 países del mundo usted podrá ver y comprender el Pentastar. Allí donde esté, se manufacturan, venden o atienden los productos CHRYSLER.**



Miembro de ADEFA

Valiant

lo más característico en usted, después de Ud. mismo.

Usted selecciona sus gustos. Confort, seguridad, categoría, son características que determinan a lo "personalmente suyo". Y todo eso es VALIANT. Un automóvil que Ud. no sólo compra. Lo incorpora a su vida. Porque VALIANT define a su propietario.

En cuanto a la otra parte de esa personalidad - la faz técnica - la conocerá ampliamente consultando a la concesionaria de su zona.





EN CALIDAD Y ATENCION...
SOLO SHELL SUPERA A SHELL

Miembro de ADEFA

El Falcon que estamos haciendo es el Ford T del año 2000

En Ford estamos acostumbrados a hacer buenos automóviles. Y a hacerlos en todo el mundo. Pero, cada tanto, hacemos un gran automóvil, que se convierte en el símbolo de una época y que corre con el tiempo a su favor. El FALCON es uno de los grandes modelos creados por Ford. Un automóvil pensado a fondo antes de empezar a producirlo. Los elogios más entusiastas los recibirá en el año 2000. No es la primera vez que un modelo de Ford es elogiado durante medio siglo.

¿QUE PRODUCE IPAKO?



MATERIAS PRIMAS PARA LA INDUSTRIA PLASTICA







IPAKO promueve con su aporte el desarrollo de los plásticos en la Argentina proveyendo a la industria transformadora de una variada gama de termoplásticos de alta calidad.

En sus plantas de Ensenada y Florencio Varela, Ipako produce:

POLIETILENOS de densidad baja e intermedia — dureTileno®

POLIESTIRENOS convencionales y modificados — Dylene® EVENGLO®

RESINAS ABS — Fortylene®

De estos materiales se fabrican en la actualidad diversos tipos que satisfacen las demandas del mercado consumidor, produciéndose nuevas variedades paralelamente a los adelantos tecnológicos de la industria.



PRESENTE Y FUTURO EN PLASTICOS

INDUSTRIAS PETROQUIMICAS ARGENTINAS KOPPERS S. A.

Cerrito 866 · Tel.: 40-3141/3578 · Buenos Aires

QUE ES ATMA?

En la Argentina, desde hace más de 35 años, es símbolo de la más alta calidad.

Hace más de 35 años, ATMA ya fabricaba algunos artículos eléctricos, actividad que luego fue incrementada hasta llegar, en la actualidad, a la elaboración de una completa línea de productos.

Luego de más de 3 décadas, ATMA sigue marcando el liderazgo en todo lo que signifique "calidad en electricidad"

En cualquiera de ambos extremos del cable. Y en toda necesidad.

Tanto en la instalación eléctrica de su hogar, como en aparatos para el confort familiar: calefactores, planchas automáticas y con vapor, hervidores, etc.

Y aún fuera de su casa.

En la batería y el encendido de su automóvil o en interruptores para instalaciones industriales.

Para que usted compruebe - en todo momento - la conveniencia de mantenerse "en buen contacto" con




En IBERIA
Líneas Aéreas de España
solo el avión recibe más atenciones
que usted
En IBERIA, primero usamos la llave, después ofrecemos la rosa.
La llave significa el riguroso cuidado con que se atiende el mantenimiento de sus aviones.
Implica también la dilatada experiencia de los comandantes de IBERIA, con millones de kilómetros de vuelo.
Después sigue la rosa. Representa la solicitud con que todo el personal de IBERIA se esmera en mostrar a sus pasajeros lo que significa realmente la tradicional hospitalidad española.
La llave y la rosa. No sorprende, pues, que IBERIA sea la Compañia de más rápido crecimiento.
Para una completa información dirijase al experto... su agente de viajes, o llame a la oficina más próxima de IBERIA.
IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA
Donde solo el avión recibe más atenciones que usted.
Consulte a quien más sabe de viajes: su agente de viajes I. A. T. A. o a: IBERIA Lineas Aéreas de España - Av. R. Sáenz Peña 947 - T.E. 35-2056/9 - Bs. As. - Ezeiza: 650-0393; EN CORDOBA: Galería Ames, Buenos Aires 188; EN PARAGUAY: IBERPAR, 25 de Mayo 219, Asunción.

Director: I. I. SCHLAGMAN
Reg. de Prop. Int. Nº 469.870
Año XXVII - 1967 - Nº 105



REVISTA DE ARTE

Dirección y Administración:
RODRIGUEZ PEÑA 339
Tel. 35-9750 - Buenos Aires

HOMENAJE A ARTURO TOSCANINI

SUMARIO

Portada:

Fotografía de Arturo Toscanini

Mis recuerdos de Toscanini

Disertación de Ferruccio Calusio en el homenaje al maestro Arturo Toscanini realizado el 27 de abril de 1967 en el Teatro Colón.

CON este acto que prestigian con su presencia el doctor Eleazar Sillari en representación de S. E. el embajador de la República Italiana, el escultor José Fioravanti por la Academia Nacional de Bellas Artes y el calificado público que nos acompaña, la dirección del Teatro Colón se adhiere a los homenajes que los centros musicales europeos y americanos rinden al maestro Arturo Toscanini con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento. Artista éste de genuina esencia mediterránea; antorcha esclarecedora del mundo misterioso del sonido; dominador insuperado de órficas falanges sonoras; digno hijo de esa tierna expresión de arte, ciencia y amor que es Italia.

No dudo que a muchos de los aquí reunidos la luz de la memoria despertará ante los íntimos recuerdos los de su admiración por el arte magistral y fascinante del insigne maestro. Y hoy, a más de recordar su exitosa labor en nuestros Coliseos y algunas facetas de su soberano magisterio como intérprete y director de orquesta, quisiera aunarlos espiritualmente en un concento de emotiva gratitud por lo mucho que nos ha dado de su arte, de enseñanza como maestro y por la estima y aprecio con que se vinculara con los artistas de nuestro medio musical.

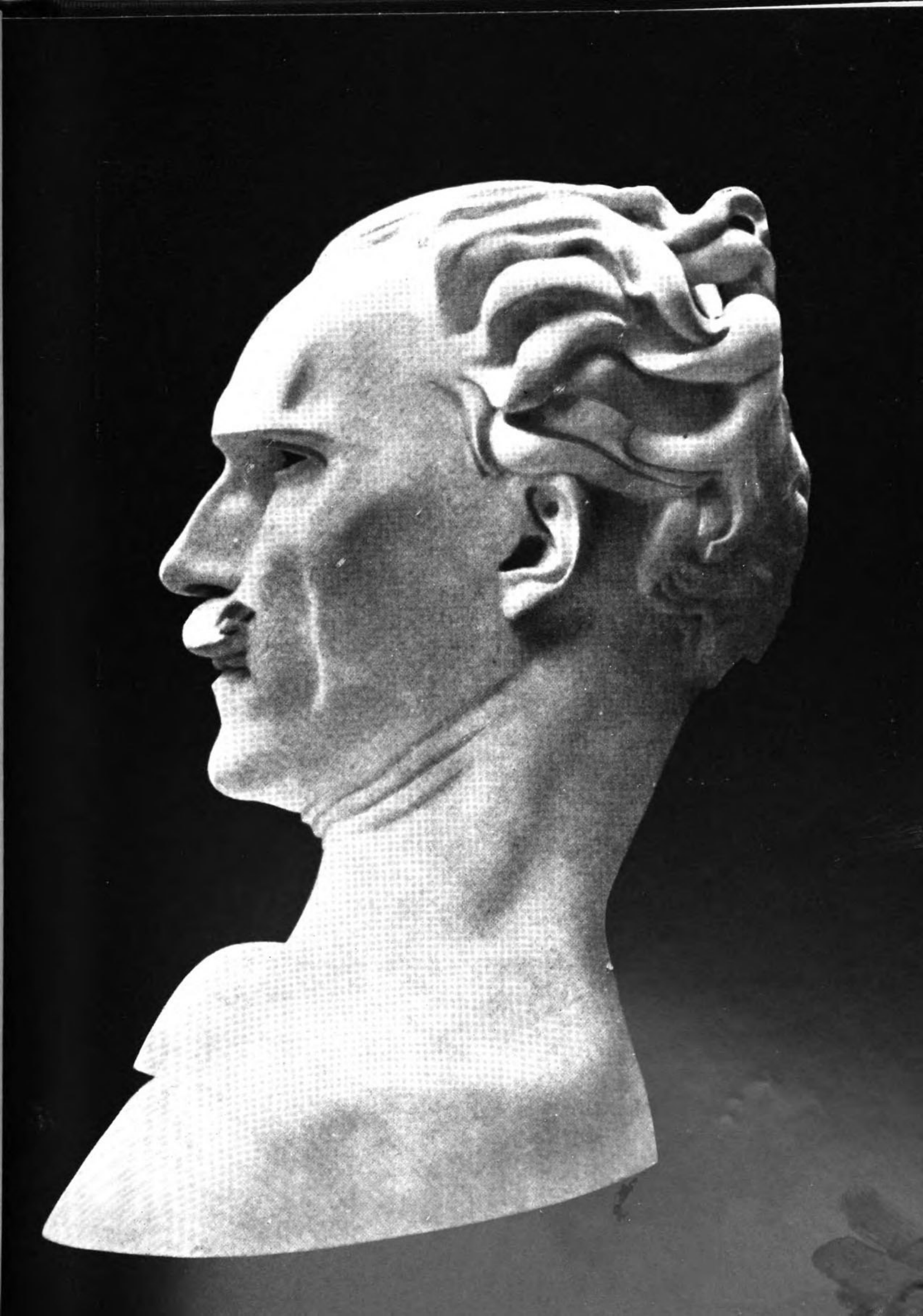


Buenos Aires es una de las ciudades del continente americano que más insignes recuerdos puede concentrar en la figura de Arturo Toscanini. Su actuación en el viejo Teatro de la Opera y luego en el Teatro Colón, a comienzos del siglo, significaron un aporte de incalculable valor para el desarrollo definitivo de la conciencia artística de la Argentina. Sus visitas en 1940 y 1941 fueron sucesos memorables, jamás superados. Al celebrarse el centenario de Toscanini, el Teatro Colón realizó un acto conmemorativo e inauguró una exposición de recuerdos vinculados con su presencia en Buenos Aires. Su colaborador de tantos años, Ferruccio Calusio, pronunció en el Salón Dorado del Teatro Colón una medulosa conferencia. Entre los asistentes se contaban algunos artistas argentinos que aquí y en Italia habían sido colaboradores director del gran director de orquesta italiano. La evocación de una era gloriosa de responsabilidad artística que compromete a nuestros músicos y a nuestras instituciones culturales.

Hoy, en esta sala, debemos sentir su presencia complacida por el homenaje que le tributa la ciudad que lo celebrara desde los años de su lejana juventud: años de dura lucha en los que forjaba su personalidad con tenaz dedicación y recia voluntad para instaurar el respeto al texto y a la esencia y espíritu de las obras.

En el año 1901, acepta el ofrecimiento que le hicieran para dirigir la temporada lírica oficial de nuestro teatro "Opera", y llega a Buenos Aires aureolado ya con la fama de "enfant terrible" y de los exabruptos incontrolados de su singular carácter. El 18 de mayo preside la inauguración de la temporada con una vibrante ejecución de *Tosca* ante una sala esplendorosa que armoniza-

→
Existen múltiples retratos de Toscanini efectuados por notables artistas. La presente escultura en mármol es obra de Adolfo Wildt.



ba, en un marco admirable, la elegancia y la belleza de nuestro gran mundo social convocado para celebrar un excepcional acontecimiento artístico. Acontecimiento en el cual de inmediato se admiró la garra del flamante conductor que ponía de manifiesto un temple de notable sensibilidad artística. Luego, Caruso, Darclée y Giraldoni, haciendo gala de maestría vocal con sus gargantas privilegiadas rubricaron el éxito de la velada.

Fue evidente que, aun con tan celebrados y eximios cantantes, el aporte del maestro Toscanini contribuyó a elevar la jerarquía de los espectáculos, los cuales consideraba como una expresión de conjunto al servicio de la obra de arte.

Los "amateurs" de la lírica, los profesionales y la crítica musical elogiaban el repertorio, inteligentemente confeccionado, que daba cabida a las óperas dedicadas al "bel canto" de la inagotable fuente italiana y, además, a las de Wagner, que ya reclutaba entre nosotros los primeros y apasionados adeptos.

Precedido por las reposiciones de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, se ofreció el estreno en Buenos Aires de *Tristán e Isolda*. Acontecimiento registrado en las crónicas de ese tiempo y en la memoria de los pocos que hoy pueden evocarlo.

Nuestros músicos se familiarizaron muy pronto con la particular modalidad del maestro Toscanini que, a pesar de su temperamento reservado y discreto, en la intimidad era de una afabilidad y cordial camaradería insospechadas.

Recordaba con especial simpatía la obra ejemplar del maestro Alberto Williams, que fuera el "alma mater" educadora de compositores e intérpretes de nuestra generación y, entre otros, a Ernesto Drangosch que poseía una formidable memoria y el dominio espectacular del teclado. De Héctor Panizza que contaba, entonces, sus primaverales veintiséis años de edad presentó, en esa misma temporada, su ópera *Medioevo latino*, ya estrenada en Italia. Más tarde, el maestro Toscanini puso de manifiesto a Panizza su confianza y estima distinguiéndolo para compartir con él desde la tarima directoral del teatro "All Scala" la condución de los espectáculos en los años 1921, 1922, 1923, etc.

*
* *

La presencia de Arturo Toscanini en Buenos Aires no fue transitoria, de limitada actividad física, ni de poco compromiso artístico. En las temporadas de los años 1901, 1904 y 1906 en el teatro "Opera", el maestro concertaba y dirigía la totalidad del repertorio compuesto de quince títulos diferentes. Tarea ésta de gran responsabilidad que ponía a toda prueba los alcances de su instinto artístico y responsabilidad profesional. Pruebas superadas por su temperamento evolutivo, tenaz y lúcida sensibilidad musical. Atributos que lo acompañaron durante toda su luminosa trayectoria artística.

En 1912, luego de varios años de ausencia, acepta la dirección musical de la temporada lírica del Teatro Colón y nuestro público, que no había olvidado sus geniales concertaciones y la maestría de su arte frente a la orquesta, lo recibe con una expresiva y cálida demostración de inequívoco significado.

Demostraciones de aplauso y entusiasmo se reiteraron durante los ocho memorables conciertos que brindó en 1940 cuando nos visitara con la orquesta de la "National Broadcasting Company" de Nueva York, organismo tan admirable como digno de su insuperado conductor. Al final del último concierto el insistente aplauso del público que lo festejaba, transmitió con tal sinceridad su entusiasmo al emocionado maestro que, vencido, con la fisonomía iluminada por esa inefable sonrisa que raramente aflorara a sus labios, rompió con su intransigencia y concedió, fuera de programa, una inolvidable ejecución del preludio de *Los Maestros Cantores*.

El éxito de esos conciertos dejó en nuestro público sus consecuencias, es decir: el deseo de volver a aplaudirlo. Repetir su visita con la excepcional orquesta americana presentaba las dificultades de una fantasiosa aventura de irrealizable ejecución. Pero, como Dios es criollo, se produjo su inesperada aceptación a la invitación que le formulara la dirección del Teatro Colón para volver a Buenos Aires y dirigir las ejecuciones de dos programas sinfónicos-corales con la participación de los cuerpos estables del Teatro. Facilitó su aceptación el buen concepto que tenía de la competencia y alto rendimiento de nuestros profesionales,



A la mano derecha de Toscanini, totalmente exacta en su sugerencia del "tempo" musical, corresponde la expresiva mano izquierda. Un gesto, una actitud, una semblanza. La concentrada atención del maestro refleja su honda identificación con el espíritu de la obra. Su visión clara y serena, evidencia que nada hay en esta ejecución que no haya sido previsto por su mente lúcidamente enfocada hacia la suprema meta: transmitir la obra en su esencia más pura.

los cuales con ejemplar disciplina artística desestimaron el preconcepto que los tildara, según algunos, de presuntuosa aspiración confiar en una colaboración con un maestro de su exigencia y envergadura artística.

Los minuciosos ensayos bajo la guía del maestro Toscanini no alteraron el ritmo de la temporada lírica en pleno desarrollo. La noche del 20 de junio de 1941 se presentó con el primer programa integrado por la *1ª y 9ª Sinfonías* de Beethoven, y el 17 de julio con el *Requiem* de Verdi.

Estos conciertos pusieron en evidencia la ductilidad, el espíritu de superación y solvencia de nuestros profesionales, que se hicieron acreedores a los más cálidos elogios de su conductor, y al honor de ser invitados a compartir con él la ovación con

la que el público festejaba la velada. Este broche de oro luce con orgullo excepcional, su significado y trascendencia, en el álbum de honor de los cuerpos artísticos del Teatro.

Al respecto, quiero señalar un episodio de emotiva recordación.

Comentando el maestro luego de un ensayo de la 9ª *Sinfonía* la musicalidad, el sonido de timbre excepcional y matices de vocalismo humano que ponía de relieve en el fraseo un instrumentista, dijo: "Este elemento lo necesitaría en mi orquesta de Nueva York". ¿Quién era ese solista? Era el entonces primer clarinete de nuestro organismo estable: Roque Spatola. ¿Qué más debemos pedir a nuestros artistas para sentirnos orgullosos de ellos? ¿No es también de particular significado que Luisa Bertana, a poco de su desafortunado debut entre nosotros, hiciera admirar en Italia los acentos cálidos de su voz aterciopelada, la nobleza expresiva de su temperamento lírico, rivalizando muy pronto en competencia con las más famosas colegas de su cuerda?

El teatro "La Scala" le abrió sus puertas y el maestro Toscanini, una vez más, prestigió a una joven artista de reales méritos, confiándole un rol de la importancia del de "Rubria" en la ópera *Nerone* de Arrigo Boito, que se estrenó bajo su dirección el 1º de mayo de 1924 con un éxito de trascendencia mundial.

Toscanini era consecuente en sus manifestaciones de aprecio, brindando a los artistas que distinguía la anhelada oportunidad para manifestarse y justificar sus aspiraciones. Con frecuencia repetía: "Esa oportunidad, tarde o temprano, se presenta o se ofrece a todos; pero hay que atraparla y saberla aprovechar cuando pasa a nuestro lado, pues nos roza levemente como llevada por el viento".

De esta manera actuaron con destacado éxito bajo su batuta: Isabel Marengo, Pedro Mirasou, Víctor Damiani, Felipe Romito e Hina Spani, la cual, en el funeral del maestro Puccini que se realizaba en la Catedral de Milán, elevó como en alas del espíritu, acompañada por la orquesta y el coro de "La Scala" dirigidos por el mismo Toscanini, la emotiva melodía de una plegaria de *Edgar* para que su música flotara bajo las bóvedas del Sagrado Templo entre las nubes de incienso y la congoja del pueblo que despedía sus restos mortales.

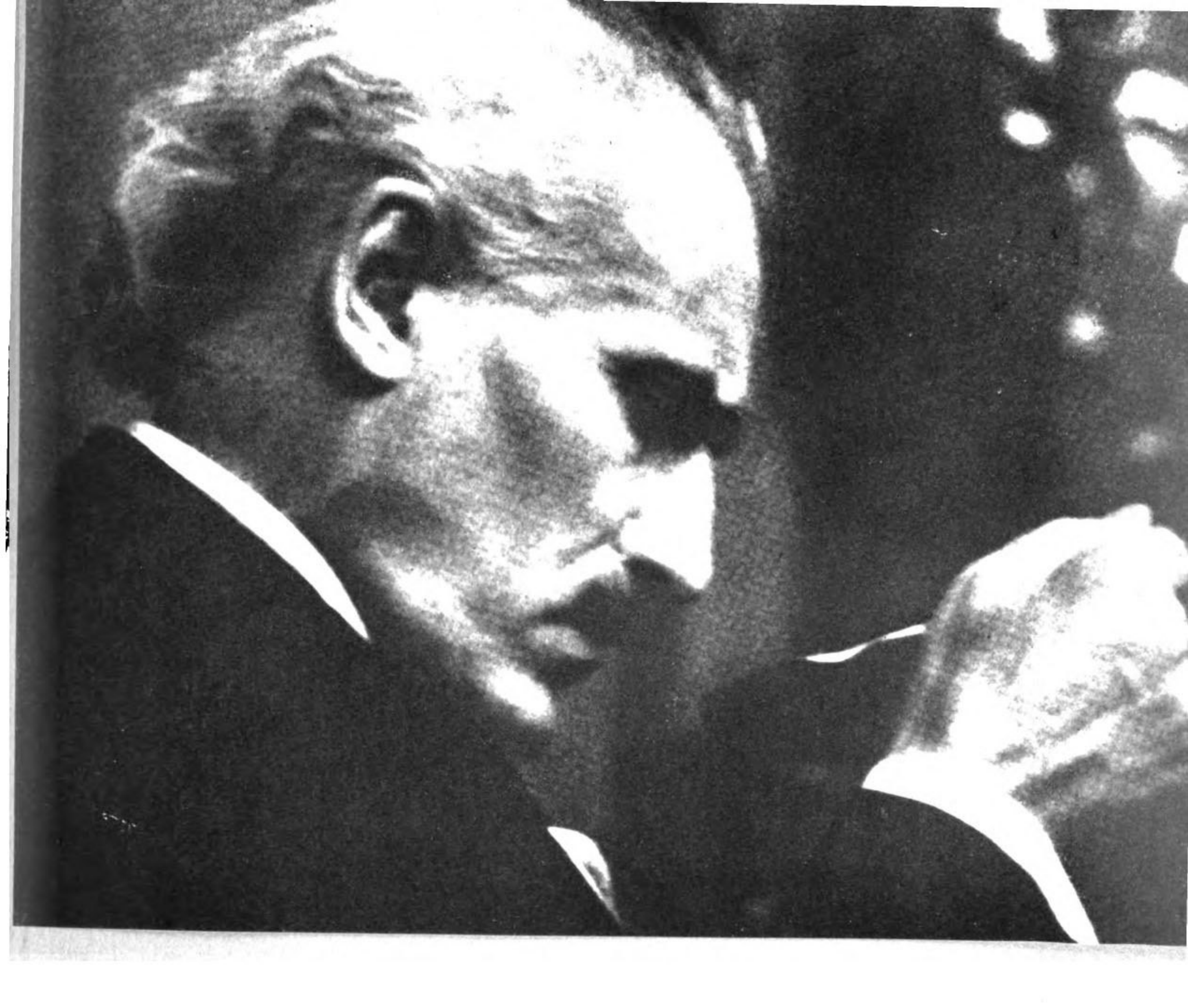
No sólo he querido traer a colación episodios de artistas compatriotas que alternaron honorablemente con las figuras estelares de la lírica italiana e internacional durante el período que el maestro desarrollara su actividad en "La Scala" y diera tanto esplendor a ese teatro, sino también la invitación que formulara a nuestro Juan José Castro en 1940 para dirigir una serie de conciertos al frente de su celebrada orquesta en Nueva York.

He evocado estos recuerdos con la satisfacción y objetividad que me imponen como testimonio el haber estado presente en todas esas actuaciones de gran significado para nuestros artistas nacionales.

*
* *

En el año 1915, una inesperada oportunidad, "la famosa oportunidad que hay que atrapar cuando nos roza", se me ofreció para presentarme como anónimo acompañante, en una audición en la que el maestro Toscanini seleccionaba a algunos artistas para completar los cuadros líricos para una temporada que se realizaría bajo su dirección en el teatro "Dal Verne" de Milán, el triste otoño de ese año, en plena guerra europea. Con esas audiciones el maestro confiaba encontrar un elemento dúctil y musical que le permitiese plasmar, dentro de los cánones de la más pura tradición verdiana, el protagonista de la ópera *Falstaff*: obra que quería ofrecer en esa temporada en una ejemplar ejecución que, comprometiendo su admiración por tan magistral partitura, pusiera de relieve todo el encanto lírico de inagotable belleza y la asombrosa gallardía que caracterizan la genial creación del octogenario compositor.

El resultado de esas audiciones distinguieron al joven barítono Giacomo Rímini —el cual, consciente de la arriesgada responsabilidad que asumía con la honrosa distinción, se sometió incondicionalmente durante meses de estudio a las indicaciones y exigencias del maestro— y a mí para colaborar como preparador musical.



El inimitable gesto enérgico de Arturo Toscanini durante sus ejecuciones. Es la expresión de un conductor musical totalmente identificado con la obra que dirige, de profunda concentración, de vitalidad integra. Es el gesto de quien impuso su sello de calidad interpretativa a toda una época musical. Es un gesto que no admite réplicas porque nace de una honda convicción en cuyo vértice está la vivencia humana del mensaje artístico como supremio factor de espiritualidad.

El día del ensayo general de *Falstaff*, fuimos honrados con la presencia del maestro Arrigo Boito quien, complacido, felicitó al novel protagonista Giacomo Rímini por su acertada interpretación; y yo le fui presentado por el maestro Toscanini con una frase como al pasar: "anche lui ha lavorato, è unbravo figliuolo". Frase que para mí lo dijo todo.

Para esa temporada, organizada a total beneficio de los pueblos damnificados por el conflicto, ofrecían su desinteresado concurso artistas de la talla de Caruso, Bonci, Schipa, Claudia Muzio, Lucrecia Bori, Rosina Storchio, Stracciari, Montesanto, Crabé y otros: todos nombres bien conocidos y celebrados por nuestros aficionados y cultores de la lírica.

Desde esos lejanos días me unió al maestro Toscanini un lazo de tan respetuosa devoción "in comunione d'arte" que siento el deber de subrayarlo por cuanto es el más preciado galardón que conquistara en mi modesta trayectoria artística: su confianza, su estima y su amistad.

*
* *

En los albores de la primavera de 1867, mientras sus paisanos, eufóricos de vocalidad despertaban del sopor del invierno, nacía en Parma el más eminente director de orquesta de todos los tiempos: Arturo Toscanini.

Los hijos predilectos que engendra la tierra de Italia traen consigo, viniendo al mundo, una vigorosa personalidad arraigada en la esencia de su estirpe. Estirpe que cristaliza sus virtudes en el arte de sus creadores e intérpretes para exaltar las emociones y sentimientos que la sangre les murmura.

Italia, tierra de armonías y melodías vibrantes en el alma de todo su pueblo y privilegiada naturaleza, se identifica en un verso de Alfredo de Musset:

"Harmonie! Harmonie!
Langage que pour l'amour inventa le genie,
qui nous vint d'Italie
et qui lui vins des cieux!

Arturo Toscanini, hijo de esa tierra, nació en el exaltado momento patriótico que conmoviera, entonces, el espíritu popular de toda su patria. Verdi, fue el soberano cantor de esa pasiones, arrebatos y estremecimientos del corazón humano; y Toscanini sería, más tarde, el apóstol que impondría al respeto y admiración la obra del glorioso "bussetano".

*
* *

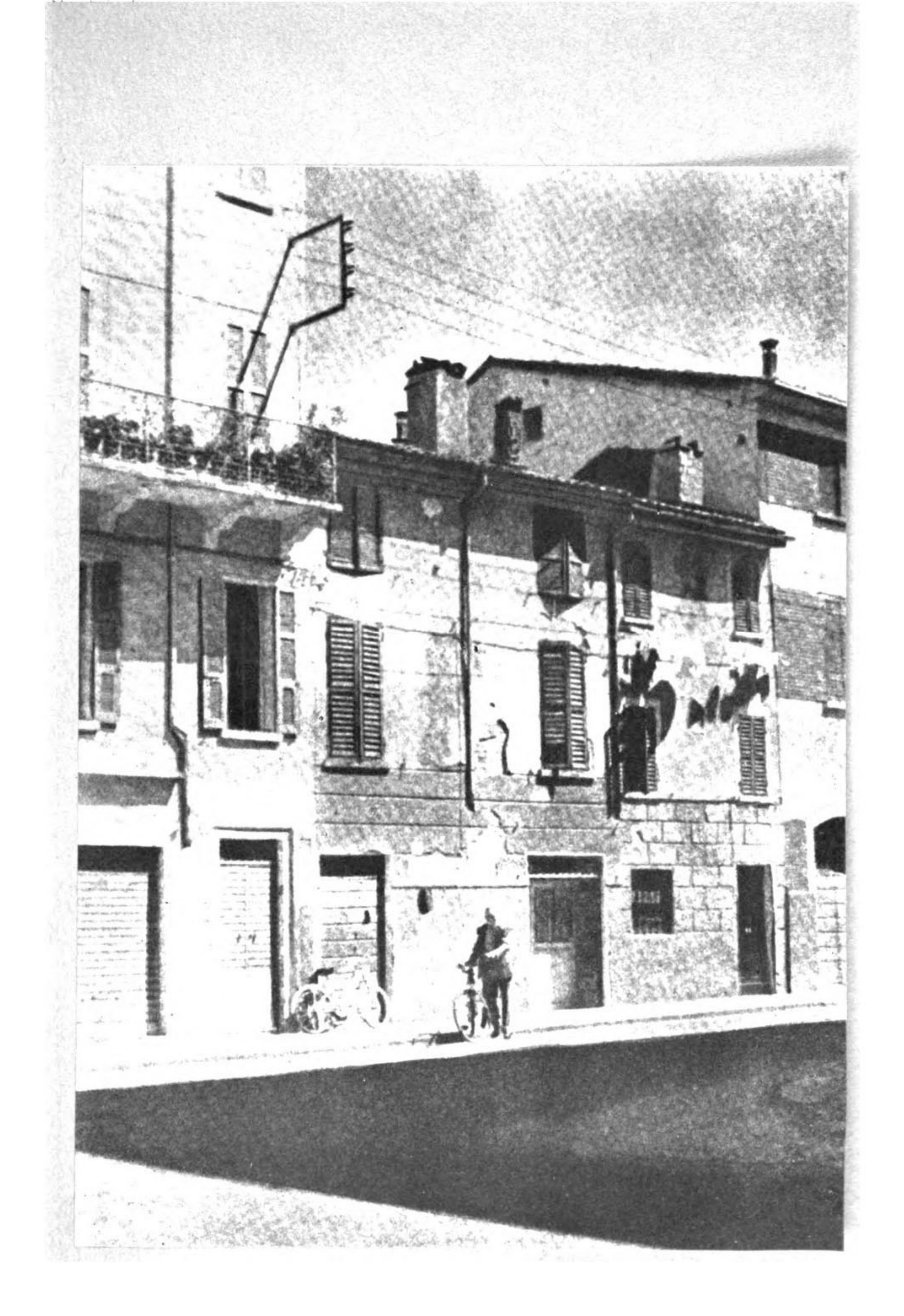
Bien conocidas son las facetas episódicas de su personalidad, las cuales, desde la adolescencia, lo distinguían por su aplicación al estudio y el amor por la música que lo inspiraba dominando toda su voluntad. Alumno meritorio, excelente instrumentista profesional, concentraba las fuerzas de su noble vocación cultivando, a través de un depurado espíritu crítico, todo lo que virtualmente abarcara la cultura general de su arte. Así, con la innata intuición perspicaz y verificadora que poseía, incursionaba en el terreno del repertorio lírico y sinfónico, que le revelaba un insospechado contenido musical, en parte sumido en las sombras de la rutina y, cuando no, modificado para lucimiento del agasajado virtuoso, árbitro irreverente de los derechos del creador.

Las inquietudes juveniles que acuciaban su refinada sensibilidad y fervorosa imaginación lo rodeaban de murmurantes sonoridades como de nuevos cantos y ritmos de luminosa claridad que concertaba con el júbilo de su inspirada vocación. ¿Era el despertar de un presagio? ¿Era el designio que se insinuaba en su destino? Muy pronto se le ofrecería la prueba.

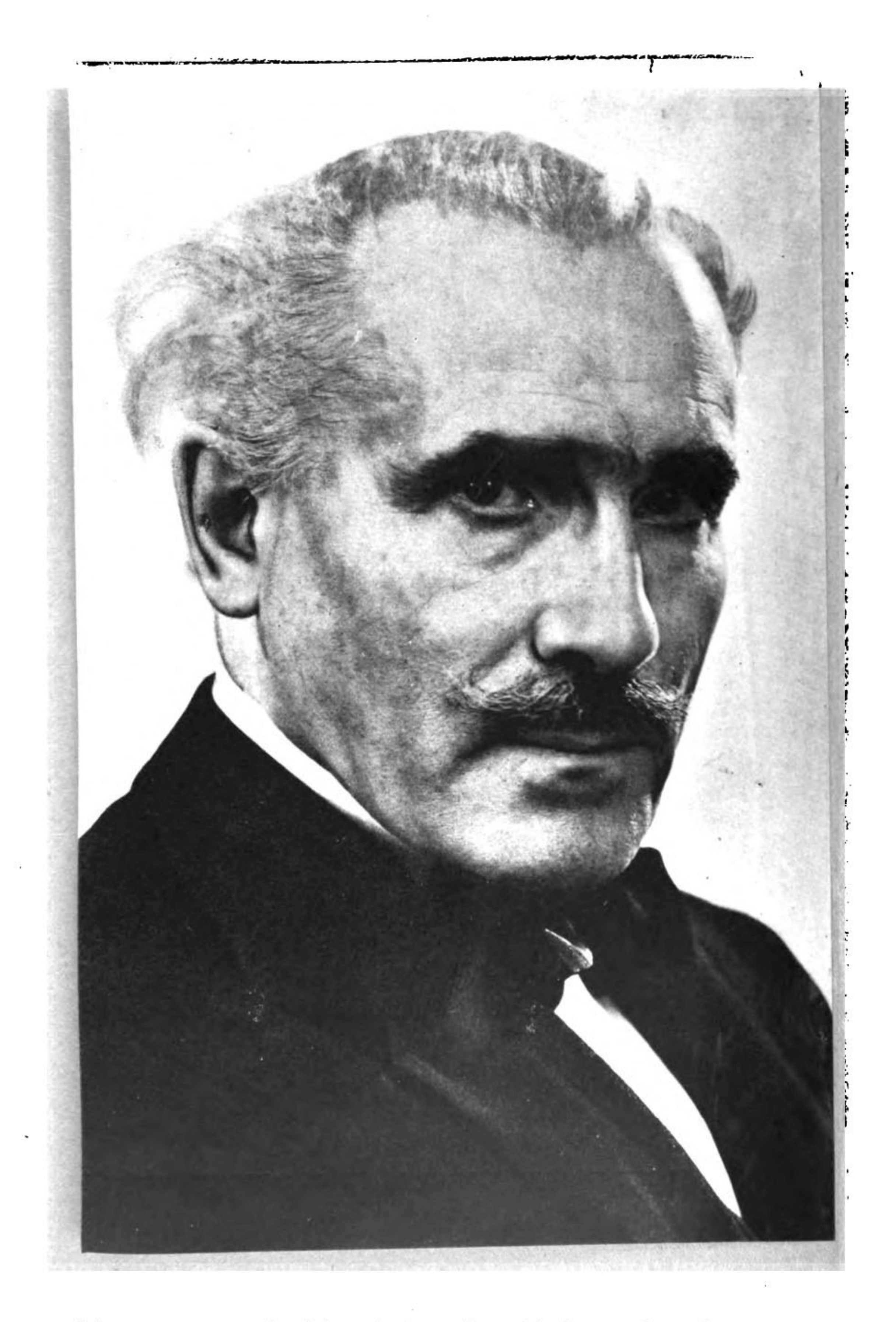
El día que debía iniciarse la temporada lírica en el teatro "Don Pedro II" de Río de Janeiro, el 30 de junio de 1886, el maestro brasileño Leopoldo Miguez comunicaba a la dirección del teatro que renunciaba al compromiso contraído para desempeñar sus funciones como colaborador y director titular de la orquesta durante esa temporada. Luego, con una declaración difundida por la prensa local, acusaba a los artistas y a la orquesta de sabotear su labor menoscabando así su autoridad y prestigio artísticos.

En el público, que colmaba esa noche la sala del teatro, era evidente el clima organizado para desagraviar al artista nacional. Al presentarse el sustituto del director, maestro Leopoldo Superti, frente a la orquesta y dar comienzo a la función, de todos los sectores del teatro se elevaron tales protestas y desmedido alboroto que el maestro Superti debió abandonar el sitial de la orquesta. La actitud del público no sólo amenazaba suspender la representación sino también la temporada.

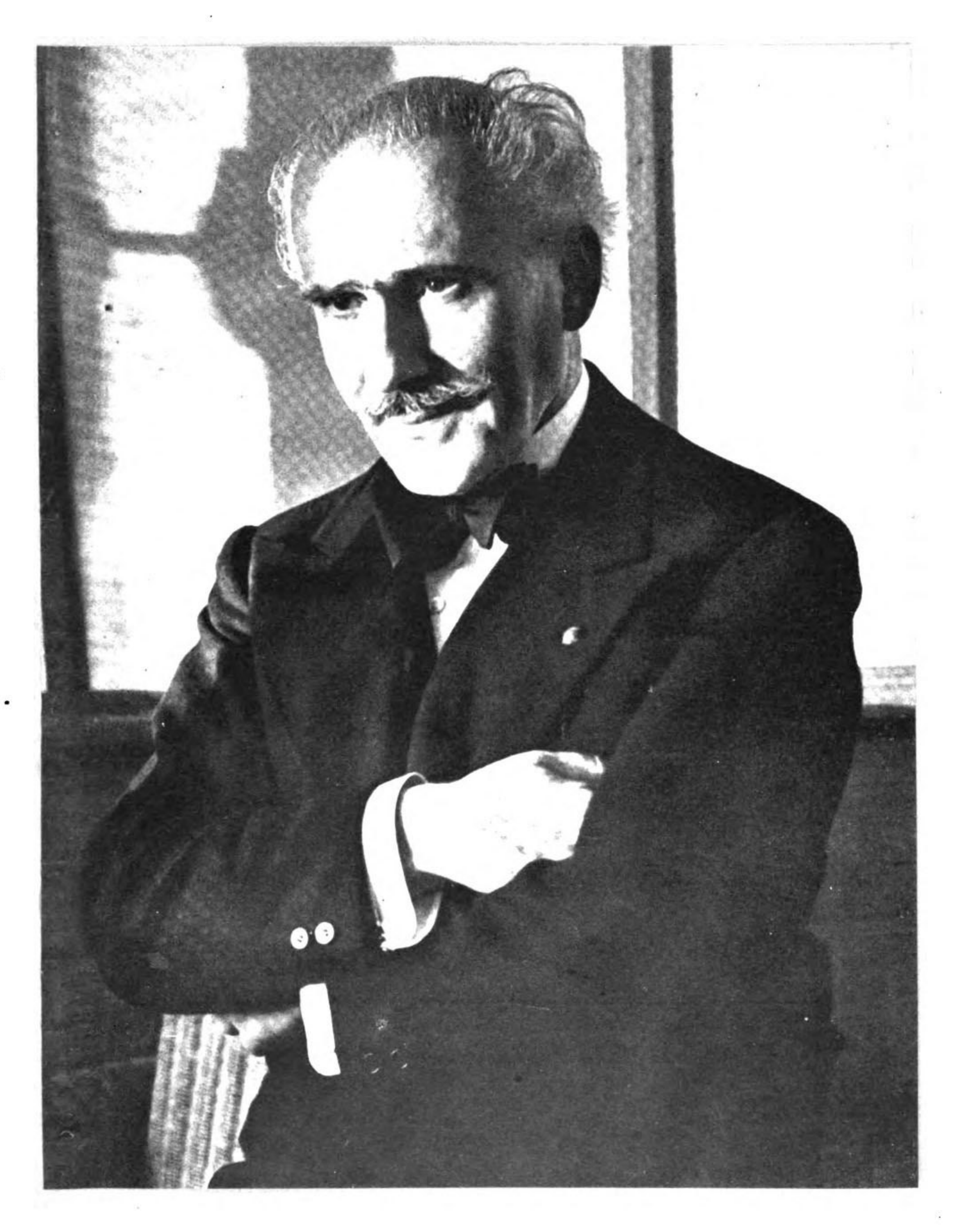
Cuando las angustiosas consultas realizadas para evitar las graves consecuencias de la clamorosa reacción estaban al borde del fracaso —"audaces fortuna jubat"—, un integrante de la orquesta, Arturo Toscanini, acepta el reto de sustituir al director y con temeraria serenidad enfrenta la hostilidad del público. Éste, desconcertado ante la presencia de un joven que vestía el modesto uniforme de los



Claudio Toscanini era un modesto sastre de Parma. Vivía en esta humilde casa que lleva hoy el número 13 de la calle Borgo Tanzi. En las pocas habitaciones que ocupaba la familia Toscanini en el primer piso de esa finca, nació Arturo, el futuro gran director de orquesta. Allí pasó su infancia y su adolescencia. En este ambiente sencillo y patriarcal se templó una de las voluntades musicales de mayor trascendencia de todos los tiempos.



Todos los músicos que actuaron a las órdenes de Arturo Toscanini afirmaron la magia penetrante de su mirada, factor primordial de su dominio extraordinario sobre los integrantes de las orquestas. Con todo, Toscanini sufría de la vista. Esa era la causa por la cual dirigía siempre de memoria, evidenciando una concentración al trabajo de reelaboración musical que no ha tenido parangón en los tiempos recientes.



Arturo Toscanini en la época de sus grandes triunfos con la orquesta de la NBC de Nueva York. Su actividad al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York y de la orquesta de la emisora radial, creada para él, significó un aporte de incalculable importancia para la vida musical de los Estados Unidos, a la cual se incorporó definitivamente cuando por razones de conciencia política y humanitaria se negó a continuar actuando en los países europeos. Luego de retirarse de la Italia "fascista", canceló sus compromisos con Alemania al llegar al poder el hitlerismo. Más luego, en 1938, luego del "Anschluss", se alejó también de Austria, donde había colaborado en los Festivales de Salzburgo. Europa quedó atrás totalmente una vez iniciada en 1939 la terrible segunda guerar mundial. El continente americano fue para Toscanini, como para muchos otros, el refugio de la dignidad y de la libertad del ser humano.

diecinueve años de edad, acalla su intransigencia y con aparente serenidad y condescendencia se dispone a escuchar.

Aída, que se representó esa noche, desplegando una vez más los encantos de su melodiosa seducción, armonizó los ánimos del público, que rubricó con su aplauso el éxito de la representación; y el nombre de la enamorada etíope, engarza en el recuerdo del sin igual acontecimiento, que reveló al mundo un adolescente debutante dotado de asombrosa memoria, un insólito y desarrollado sentido de gusto musical que transmitía a sus subordinados con el poder de una dominadora voluntad. Astro que surgió en este continente signado por el destino a la admiración del mundo por su arte de cincelada belleza sonora y exquisita sensibilidad.

De vuelta al hogar nativo, su personalidad, que ya brotada de la reciente experiencia que se le había brindado, será dominada durante su vida por dos facetas contrastantes: una, intransigente y exasperada al extremo por los escrúpulos insatisfechos de la conciencia artística; la otra, la que lo retraía en aislamientos entre la poesía del silencio y largas horas de esclarecedora meditación. Horas felices estas, compartidas con lo recóndito de su intimidad. Audaz y tímido a la vez, presentía la trayectoria de su arte, todavía desdibujada por las nebulosas brumas que sombrean el despuntar de una nueva aurora. Los obstáculos no lo harían retroceder; pues alzando la vista se forjaba la imagen de un guía, de un maestro que fortificara, estimulara su ánimo y lo llevara al orden de las altas posibilidades de su sensibilidad e inteligencia.

Luego de una bien aprovechada experiencia, con su arte de magnético poder, "el melos" y las sonoridades de su orquesta evocarían las voces de la naturaleza, de los bosques, de la noche, del mundo de los elfos y sílfides y del sentir emotivo de la humanidad.

Para esto calaba hondo en el pensamiento de los autores con la objetividad más respetuosa. Era inagotable la fuente de recursos a los que recurría para obtener de la orquesta el acento cálido de la vocalidad humana y la expresión deseada de un fraseo melódico, o mayor justeza en un ritmo distorsionado; y, a su vez, de los cantantes, la melodiosa articulación de la palabra ajustada al matiz del texto. Para expresarse recurría a imágenes de gráfica elocuencia, o a desbordes de expresiones "in crescendo", en los que intervenía el léxico de varios idiomas hasta desembocar en los "exabruptos" de su temperamento fácilmente irritable. No faltaron las ingratas reacciones de artistas y colaboradores sometidos a inusitadas disciplinas; aun así, no cejaba ante los principios que le impusiera su conciencia artística.

Fueron para él el "Fiat lux" los sabios y prácticos consejos, el nuevo enfoque sobre interpretación y dirección de orquesta que le revelara Ricardo Wagner en su ensayo sobre el arte de dirigirla: "vade mecum", con derivaciones de genial sutileza recabadas de su experiencia como director de orquesta y crítico de esclarecida competencia. Toscanini, como muchas veces afirmara, atesoró ese precioso contenido que, a su vez, fue la cátedra que estimulara las inquietudes de su vocación, comprometiendo su voluntad y responsabilidad ante el arte. Con esta noble emulación, fue rápida la trayectoria ascendente de ese mago de la batuta.

Las ejecuciones bajo el dominio de su inspirada conducción revelaban nuevos aspectos musicales con matices de deslumbrante iridiscencia sonora, y no del vacuo estrépito, o caótica alteración tímbrica. Además se beneficiaban por el depurado impulso emotivo que daba realce a los trazos de melodioso lirismo o de majestuosa elevación espiritual; y del relieve que confería a los elementos rítmicos que, según su propio juicio, son el factor primordial que da propulsión vital a la música.

*
* *

En alas de la fama su arte trasciende confines y cielos. Los centros más autorizados, celosos custodios de juicios consagratorios se lo disputan.

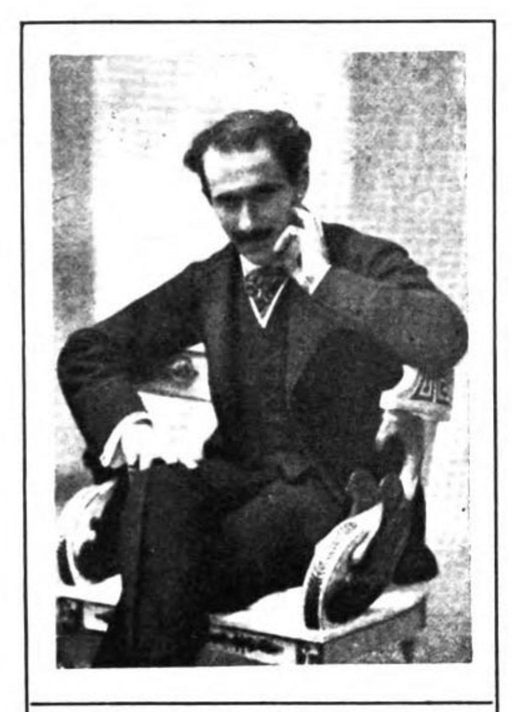
Era unánime en Viena, Salzburgo, Berlín, Londres y Bayreuth el plebiscito de público y crítica con que se saludaba la presencia del genial intérprete, del cual se celebraban las vibrantes y cálidas interpretaciones no sólo de sus Donizetti, Puccini y Verdi, sino también las de Beethoven, Brahms o Wagner.

París, la fulgurante "Ville lumière" y por anto-

TEATRO DAL VERME

CONCESSIONARIA SOC. AN. SUVINI-ZERBONI

Stagione di Autunno 1915 — Direzione ARTURO TOSCANINI



Maestro Comm. TOSCANINI ARTURO



Frontispicio del programa de la temporada de otoño del año 1915 del Teatro dal Verme de Milán, dirigida por Arturo Toscanini y en la que intervinieron célebres cantantes italianos del momento. Entre los colaboradores más estrechos de Toscanini de aquella memorable temporada figura el director de orquesta argentino Ferruccio Calusio, que fue su asistente y colega durante muchos años de fecunda labor.

nomasia el gran centro artístico internacional que mantiene con orgullo el prestigio de su tradición, tuvo como huésped a Arturo Toscanini, al frente de sus organismos sobresalientes, aclamado con el reiterado entusiasmo que justificaba sus frecuentes visitas. En Triebschen, sobre el lago de Lucerno, con una ejecución evocadora del *Siegfried Idill*, rinde su homenaje a la feliz intimidad de Cosima y Ricardo Wagner. En Londres renueva sus éxitos con celebradas ejecuciones de obras clásicas y contemporáneas fecundadas de belleza y emoción. Y Nueva York, desbordando de admiración le crea una orquesta de excepcional calidad y rendimiento, que le permitiría explayar sus aptitudes y talento heredados y experimentados. Páginas estas de su vida con destellos que jalonan la avasalladora trayectoria de su arte genuinamente italiano, que recibía el vigor y el impulso del calor de su tierra y de la luminosidad de sus cielos.

Así, pues, su arte magistral cautivó los públicos más heterogéneos, tales como los de Austria, Alemania, Francia, Inglaterra y de las Américas.



Arturo Toscanini se reencontró en Buenos Aires, durante sus estadas de 1940 y 1941, con su viejo amigo y colaborador, el maestro Ferruccio Calusio. Una colaboración de tareas, iniciada a principios de siglo en Buenos Aires, fortalecida prácticamente en Milán en la década de 1920, llega así a remozarse. Calusio, insigne director de orquesta, músico de gran valor, académico, estudioso, prohombre de la cultura argentina, fue un valioso colaborador de Toscanini durante esas dos memorables visitas del gran intéprete italiano a Buenos Aires.

Toscanini, como Paganini y Busoni, fue otro entre los geniales intérpretes de su estirpe que trazara nuevos rumbos y ampliara horizontes a la función técnica e interpretativa de su arte, valorizando aspectos y relieves de dinámica y expresión musical, que destacaba del enjambre gráfico de una partitura luego de un minucioso estudio. Labor que le permitía dar mayor realce al pensamiento del creador.

Si bien se le aclamara como el mayor director de orquesta de su tiempo, era esclavo de los escrúpulos que su responsabilidad le imponía.

A este respecto recordaré un episodio que pone de manifiesto su conciencia artística. En 1924, un día el maestro estaba en su sala de estudio en el teatro "La Scala", revisando, con su característica concentración, la partitura de *Tristán*, obra que próximamente debía dirigir en ese teatro. Se lo diría en trance de descubrir nuevos relieves de conjunto sonoro y emotivo que habrían escapado a sus precedentes sondeos sobre la misma partitura. Luego de angustiosos minutos de silencio y suspenso, confiesa: "¡Dios mío: qué habré hecho de esta obra cuando la dirigí por primera vez hace veinticinco años!" Así se manifestaba el artista dominado por su espíritu de superación y perfeccio-

namiento y no el irascible absoluto, como erróneamente se le juzgaba, por la intransigencia con que imponía a sus subordinados el enfoque musical que caracterizaba sus interpretaciones. Extremaba pues sus esfuerzos para transmitir el fruto de largas horas de estudio para clarificar el contenido de una partitura.

Si calibraba las sonoridades de su orquesta desde los más tenues matices hasta las gradaciones de toque sensual o de amplio volumen, no menos exigía de los cantantes a los que, como ya dijera, les pedía una vocalización expresiva, con las inflexiones consecuentes, ya melodiosas o dramáticas, plasmadas sobre el sentido intrínseco de la palabra. En fin, un recitar cantando, armonioso, dúctil, con depurado lirismo y expansión melodiosa y emotiva.

*
* *

La indiscreción y el episodio novelesco han especulado sobre la popularidad de Toscanini con sensible falta de buen gusto y respeto, tan poco consecuentes con su ética profesional y artística: parco de juicios y entusiasmo, condescendiente y respetuoso con terceros, pero a su vez severo, muy severo, consigo mismo. Por esto, son de lamentar los entretelones circunstanciales difundidos y magnificados en torno a su personalidad, para halagar "Ad usum Delphinis" vanidades personales. Como asimismo, las afiebradas reacciones antagónicas para deslucir su labor dedicada, con inobjetable honestidad a lo largo de sesenta y cinco años, al sólo servicio del arte; arte que brotaba de su privilegiada sensibilidad y de su corazón que palpitaba con el influjo de una ardorosa pasión y voluntad.

*
* *

Bien dijo Goethe: "El arte tiene su época, y desarrolla en ella su acción. Las más hermosas y perfumadas flores, una vez desgajadas de su tallo se marchitan".

¿Qué queda, pues, de la obra del intérprete, sino el recuerdo de las emociones y estremecimientos del espíritu, que nos aunan en el instante que nos cautiva el poder magnético de su arcana comunicación? Si coincidimos, compartiremos el arte de Arturo Toscanini, que cierra un capítulo que engarza con la tradición de privilegiados intérpretes los cuales, con su arte, nos elevan hasta las inefables alturas donde el espíritu goza las revelaciones del infinito y su fascinante misterio.

A los ochenta y siete años cede la magia de su virtuosismo y cede la misión cumplida con austeridad y sacrificio que, como la pena de Sísifo, era un incesante recomenzar, el cual, cada vez, exigía nuevos esfuerzos a su sensibilidad y dignidad artística. Y, en el umbral de los noventa la muerte vino a apagar la gran luz que iluminaba su alma que, gloriosa pero mansamente, ascendería al reino de los cielos sin nubes, donde lo recibiría la armoniosa música de los astros que surcan las esferas celeste. Tal como dijera el Dante:

- *se non colà dove gioir s'intempra"*.......
"...esser non puó nota,

es decir: música que sólo se escucha en las alturas donde se goza la paz y la felicidad eterna.

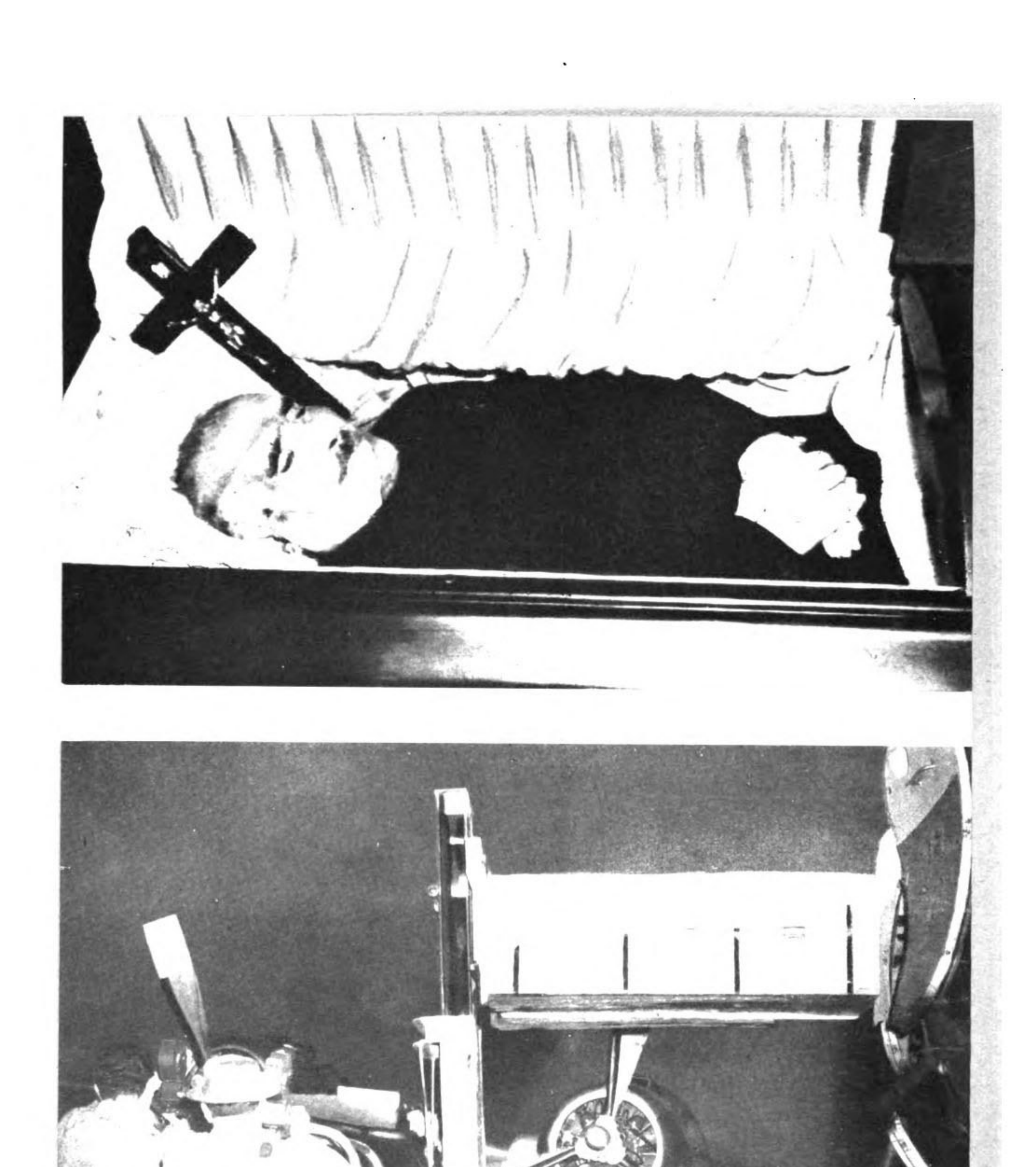
F E R R U C C I O   C A L U S I O



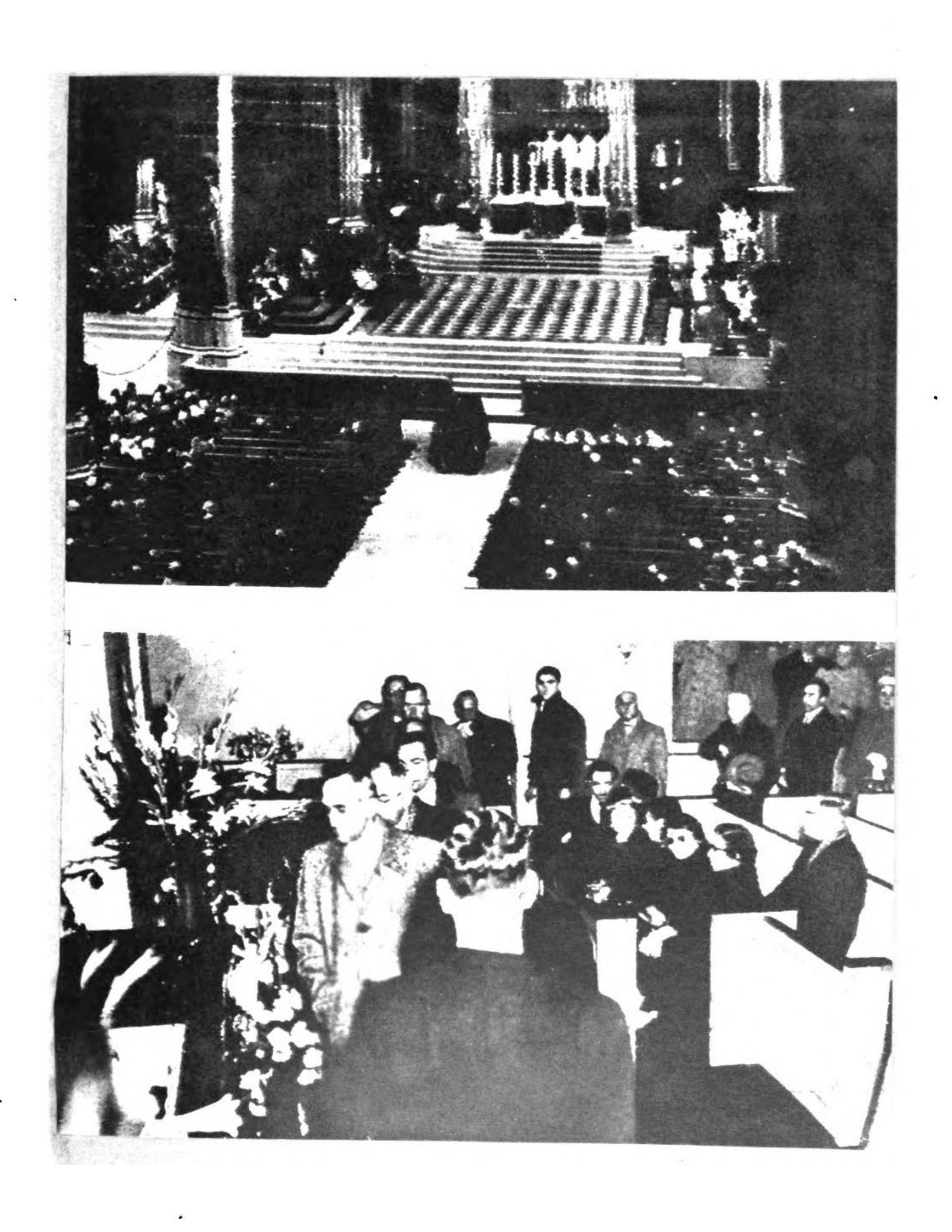
Una enorme multitud rindió el postrer homenaje a Arturo Toscanini durante el solemne funeral realizado en febrero de 1957 en la Catedral de Milán. Sus restos habían sido traídos desde Nueva York a Roma por vía aérea y transportados luego a Milán, donde cumplida la gran ceremonia religiosa en el grandioso "Duomo" recibieron sepultura en el Cementerio Monumental de esa ciudad. El gran director italiano retornó así definitivamente a su patria, luego de haber realizado gran parte de su labor en el extranjero y servido, incondidicionalmente y con todo fervor, a la única causa de su vida: la música.



En abril de 1954 Arturo Toscanini dirigió en Nueva York sus últimos conciertos y realizó sus últimas grabaciones. Luego se retiró definitivamente del podio, desde el cual durante sesenta años había influido sobre el desarrollo y la evolución del gusto musical de su época como ningún otro director. Esta fotografía fue tomada durante uno de los últimos conciertos del anciano maestro, que contaba entonces con casi 85 años de edad.



El cuerpo yacente de Arturo Toscanini, durante el acto del velatorio de sus restos. El maestro está vestido con el saco negro que tantas veces usó durante sus ensayos y conciertos. (Abajo): Los restos de Arturo Toscanini llegan por vía aérea a Italia. En el aeropuerto de Roma su féretro es recibido por destacadas personalidades de la vida musical italiana y es trasladado luego a Milán.



En la Catedral de San Patricio de Nueva York se efectuó el primer funeral solemne con misa de cuerpo presente al fallecer Arturo Toscanini. Con posterioridad fueron llevados los restos del ilustre músico a Italia. (Abajo): Una emocionada muchedumbre desfile durante el velatorio de los restos de Arturo Toscanini en Nueva York. Entre los deudos se hallan su hija, esposa del célebre pianista Horowitz, y su nieta.

Arturo Toscanini

CONOCI, en Nueva York, a Arturo Toscanini. Tuve el privilegio de oir más de 40 conciertos dirigidos por él, durante el ciclo que la admirable orquesta filarmónica de esa gran ciudad desarrolla anualmente en el "Carnegie Hall".

En uno de los primeros conciertos, Toscanini dirigió la 4ª Sinfonía de Brahms. Fue para mí un deslumbramiento. Creí entonces que nadie, ni el mismo Toscanini, podría impresionarme nuevamente en forma parecida. Los conciertos se sucedieron; en varias semanas se cumplió un nutrido ciclo beethoveniano que incluía las nueve sinfonías, numerosas oberturas, la "Missa Solemnis", conciertos, etc., cuyas ejecuciones renovaban de continuo el asombro y la admiración que provoca este hombre prodigioso. Cuando, hacia el final de la temporada, le oí la obertura de "Los Maestros Cantores", comprendí por qué se le llama "el mago".

No hay artista, ya sea ejecutante de instrumento, cantante, director de orquesta, que alcance realizaciones comparables a las que puede ofrecer Arturo Toscanini.

Quizá fuera oportuno recordar que la labor de intérprete de un artista tiene fases muy distintas, según se trate de un director de orquesta o de un ejecutante-virtuoso de cualquier instrumento.

El virtuoso, ante la obra que se propone interpretar, debe evocar, a través de dicha obra, el ambiente propicio en que ella pudo nacer, creando en sí mismo el estado de ánimo del compositor en el momento de esa concepción, lo que, en cierto modo, es como sustituirse a él. Es esta una labor de identificación bien difícil, siendo necesario para afrontarla con éxito poseer una cultura musical ex-

tensa, tener una sensibilidad artística muy varia, y hasta requiere, en algunos casos, que el intérprete tenga ciertas dotes de creador, transformando, momentáneamente, su papel en el de colaborador del autor interpretado. Todo esto, como se comprenderá fácilmente, no siempre podrá ser reemplazado por la intuición o el agudo instinto musical de que están dotados algunos ejecutantes. De ahí que se encuentren tantos virtuosos de excepción, cuyo dominio del instrumento es sorprendente, que ofrecen excelentes versiones de tal o cual autor, cayendo en la extravagancia al interpretar a otros.

Esta labor interpretativa, común al artista ejecutante y al director de orquesta, tiene en cuanto a su realización un proceso muy distinto. El virtuoso cuya re-creación de la obra está ya fijada en su imaginación, al darle vida en el instrumento adaptará sus medios técnicos a aquella imagen, encuadrando su ejecución en el estilo y en la expresión requeridos. Claro está que su versión será el fiel reflejo de su pensamiento. Bien distinto es el caso del director de orquesta. En sus subordinados deberá crear ese estilo; es a ellos a quienes ha de transmitir esa nueva creación, haciendo que la interpretación por él concebida sea fielmente vertida por el complejo instrumento que él utiliza: la orquesta. Hay aquí, como se ve, un doble riesgo, pues la más afortunada concepción del director estará expuesta a ser desvirtuada en cuanto no logre transmitirla e imponerla en sus más mínimos detalles a la legión de colaboradores que su tarea le exige. O, dicho de otro modo, es necesario que el director de orquesta posea además de las indispensables condiciones de intérprete, otras muy especiales —el conocimiento de las diversas técnicas de los instrumentos no es la menor— y el dominio suficiente para imponer a la orquesta su concepción personal de la obra. A todo ello agréguese un poder de transmisión por el gesto y los ademanes, que hará, en el momento mismo de la ejecución, que toda la labor llevada a cabo durante los ensayos no sea traicionada.

Cuando se oye por primera vez una ejecución dirigida por Toscanini se advierte hasta qué punto todo ese proceso se ha cumplido, y con cuánta perfección.

Desde el primer violín solista hasta el bombo —y no hay en estos extremos cuestión de jerarquía — han sufrido la avasalladora influencia de ese hombre. Pasando del conjunto de los arcos a tal o cual solista, dejando los instrumentos de madera para ir hasta los cobres o a los de batería, todo, absolutamente todo, está sometido a su voluntad omnímoda.

Pero, se pregunta uno, ¿qué papel juega en este sometimiento colectivo el carácter terrible, la irascibilidad de este artista, tan mentados a través de su larga carrera? Aun a riesgo de destruir una leyenda, hay que decir que no es a ello que responde la ciega obediencia que presta esa orquesta a su jefe. No es el temor lo que determina esa indestructible unidad de voluntades; y si temor hay, es algo parecido al temor de Dios, pues esos hombres que se despojan de su personalidad para expresar tan bellamente lo que *él* quiere, y como *él* lo quiere, parece que estuviesen allí congregados para cumplir un rito sagrado en el que han de poner su más profunda fe. Juraría que si se interrogase a cualquiera de sus músicos sobre la cosa más seria que ha hecho en su vida, en la respuesta encontraríamos el nombre del Maestro.

En las incomparables interpretaciones de Toscanini hay una soberana belleza tan cercana de la perfección que ante ella todas las voluntades quedan doblegadas para plegarse a la única que, en definitiva, debe imperar.

Es indudable que puede mucho más en el ánimo de sus músicos el gesto sereno y majestuoso, lleno de simplicidad, o la profunda mirada con que pide a un solista que le ayude a expresar todo su pensamiento, que los gritos destemplados que profiere en los ensayos ante la más mínima falla, y, si al esbozarse un pasaje tierno se dibuja en su cara aureolada por las canas, esa sonrisa inolvidable que hace toda bondad la dura e imperiosa mirada de un momento antes, la orquesta, a la par de él, se transfigura.

De inmediato llama la atención en sus interpretaciones el perfecto equilibrio que guardan todas las partes de la composición, y sobre todo la fundamental preocupación por el "Tempo", por la exacta verdad del *movimiento* que rige cada frag-



La orquesta sinfónica de la NBC de Nueva York realizó en 1940 su primera excursión al extranjero. Llega, durante la misma, también a Buenos Aires, donde cumple un importantísimo ciclo de conciertos bajo la dirección de Arturo Toscanini. El célebre director de orquesta italiano regresa a la Argentina después de 28 años de ausencia. La presente fotografía muestra a la orquesta de la metrópoli estadounidense, presidida por Toscanini, en su concierto de presentación en el Teatro Colón de Buenos Aires el 19 de junio de 1940.

mento. Es que Toscanini es un clásico. Dominan en él la pureza de las líneas, el equilibrio sonoro y arquitectónico —aquí la colaboración con el autor, de que hablábamos— la claridad en la expresión, la idea del lógico desarrollo. Una profunda compenetración de cada página que aborda (1) y una intuición maravillosa se alían para descubrir el movimiento en que ha de reposar todo un tiempo de sinfonía, toda una obertura. Es indudable

(1) **Antes de dirigir una obra, así sea la que mejor conoce, se sumerge en el estudio más escrupuloso de ella, diciendo: "Siempre descubro algo nuevo entre estas notas".**



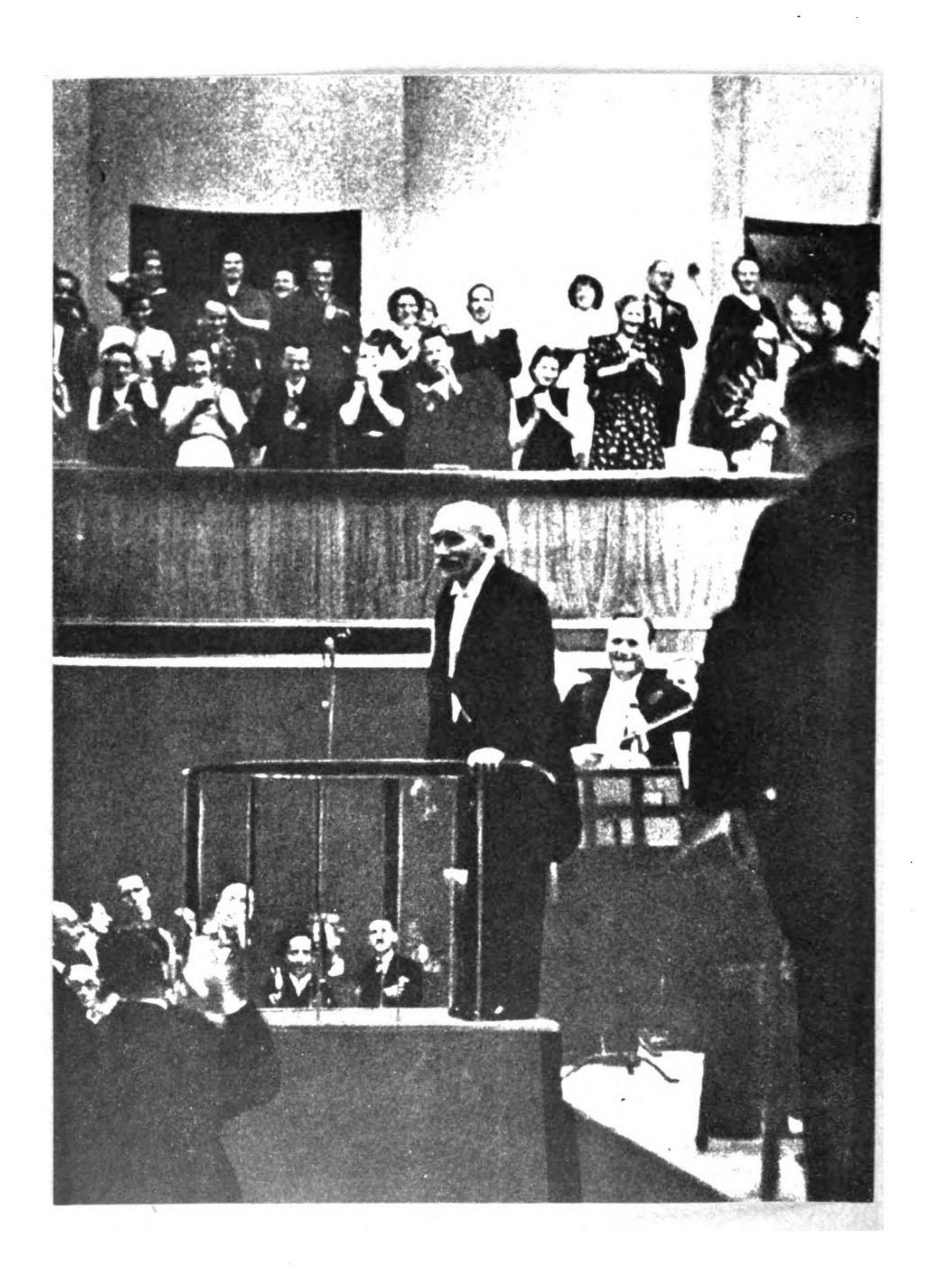


Arturo Toscanini en su gabinete de trabajo. Allí estudió sus partituras y preparó sus geniales interpretaciones. (Abajo): Dirigiendo la orquesta de los festivales de Salzburgo.

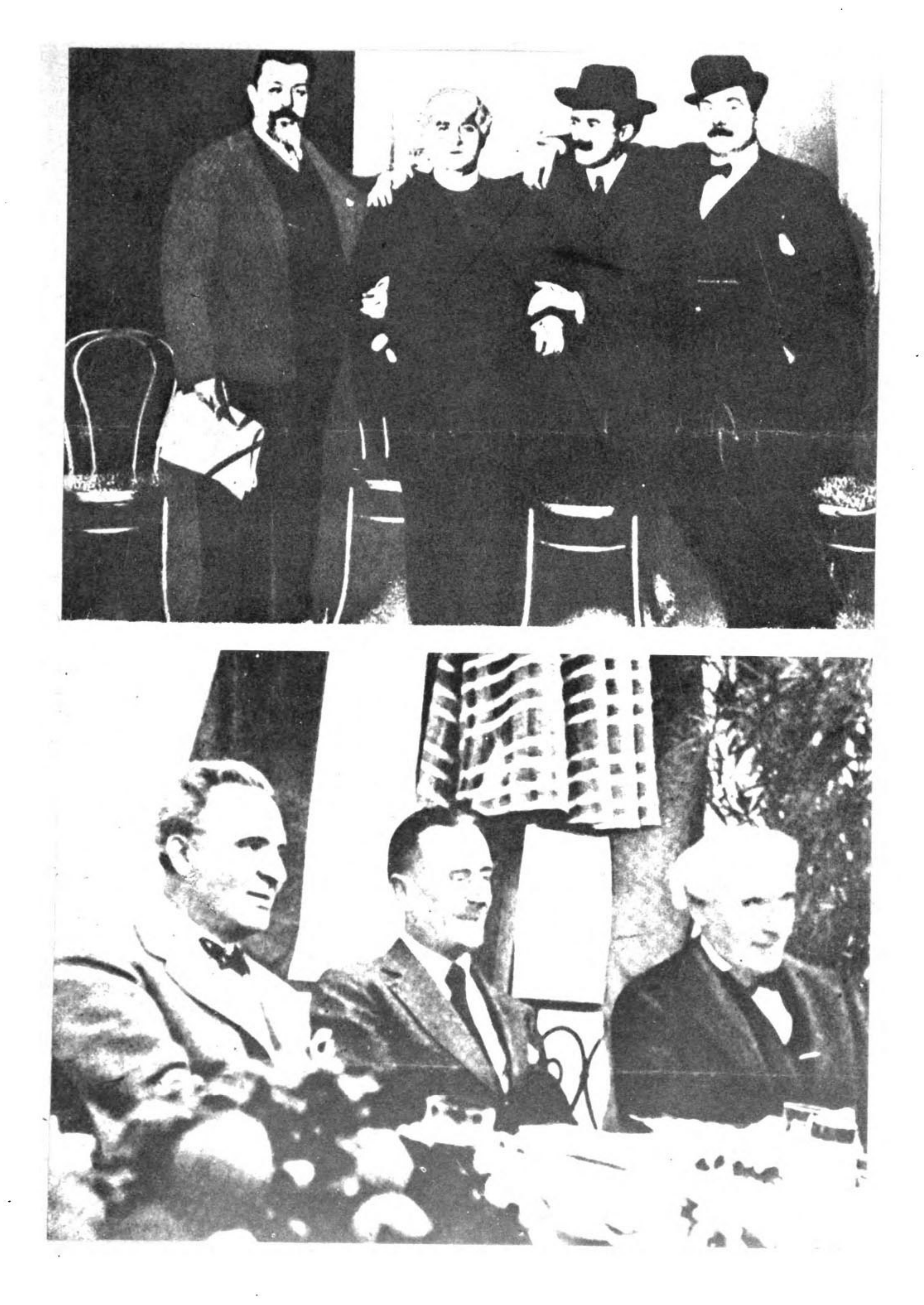




El célebre violinista Bronislaw Huberman fundó la orquesta Sinfónica de Palestina en Tel-Aviv. Ya en 1936 va Arturo Toscanini a dicha ciudad y dirige al flamante conjunto. La foto superior registra un momento de dicho acontecimiento. La inferior documenta a Huberman saludando a Toscanini en presencia de los integrantes de la orquesta.



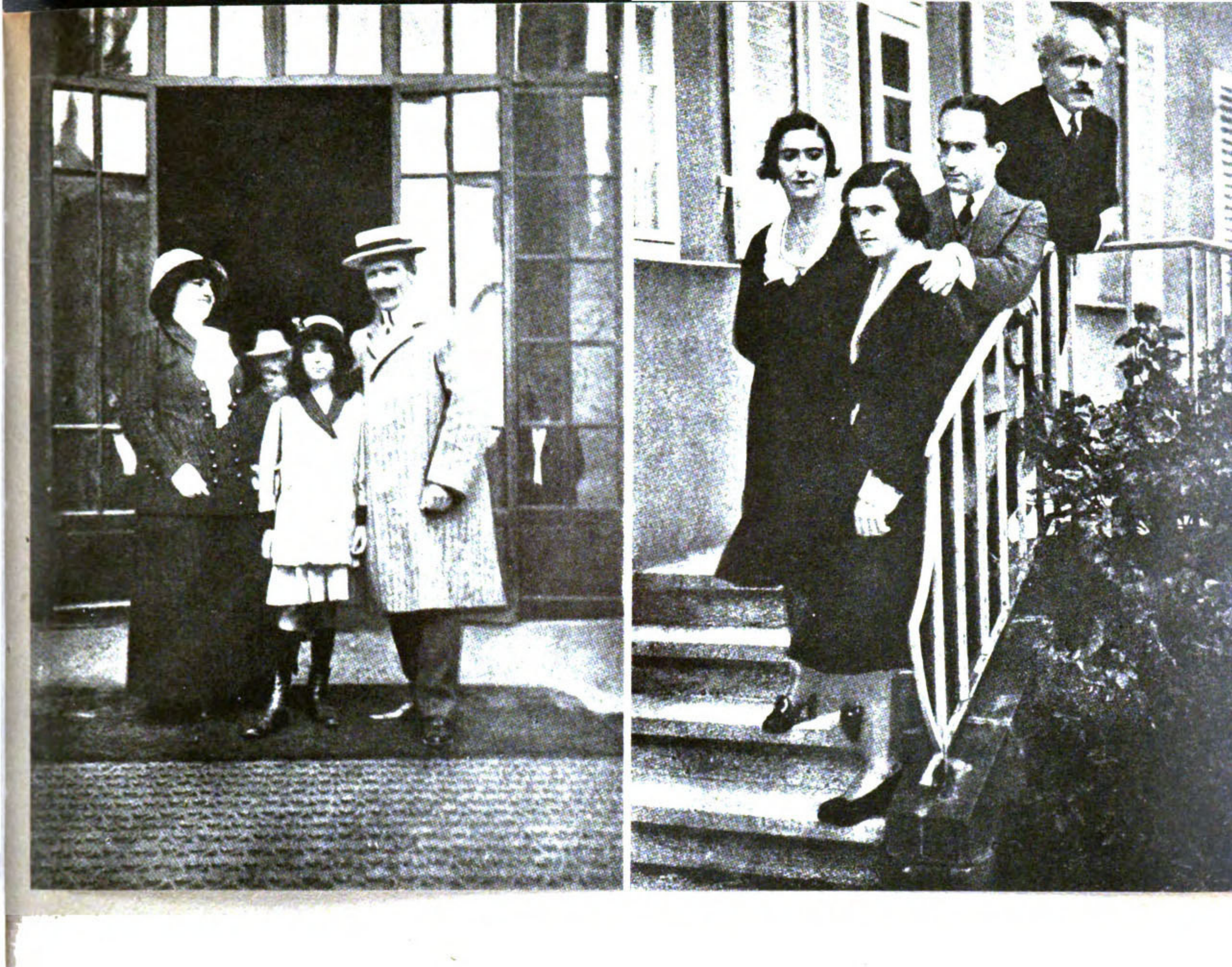
Arturo Toscanini se inclina ante los aplausos con que premia un entusiasta público su labor en un concierto realizado el 29 de agosto de 1939 en la ciudad suiza de Lucerna. Es una de sus últimas estadas en Europa: este concierto tiene lugar en las vísperas del comienzo de la segunda querra mundial. Un día más tarde también Arturo Toscanini es un refugiado en tierra americana.



(Arriba): Arturo Toscanini en Nueva York, junto a Giacomo Puccini, el escritor David Belasco y el empresario Gatti-Casazza. (Abajo): Durante los festivales de Salzburgo: Toscanini reunido con el director de orquesta Bruno Walter y el escritor Stefan Sweig.



Busto de Arturo Toscanini, bronce de Paolo Troubetzkoy.



Toscanini con su familia. En 1911, en Turín, posa el maestro con su esposa y su hija Wally. La segunda fotografía muestra a Arturo Toscanini con sus hijos durante su estada en Bayreuth en 1930. El temido conductor orquestal, símbolo de lo que la música puede ser cuando se la encara con precisión y profunda identificación estilística, es un esposo ejemplar, un padre amantísimo.

que el proceso ha sido doloroso, pues el fruto es muy bello. Pero una vez logrado, uno comprende que ya no lo quiera abandonar. Se tiene la impresión de que es imposible abandonarlo. ¡Cuántas veces hemos sentido, en el primer Allegro de la Heroica, vacilar el movimiento con la llegada del segundo tema en las maderas, animarse tan luego, jadear en el "fortíssimo", henchirse de vida en seguida para estallar en la "reexposición", languidecer nuevamente, sufrir aún mil enfermizas alteraciones, que deforman y alargan —alargan, sí, a pesar de tanta pretendida variación— este formidable poema beethoveniano!

Los dos acordes iniciales, que tanto tardó en hallar el sordo heroico, han hecho sufrir también a este otro héroe que todo lo oye. La batuta como una espada, apuntando al suelo, algo hacia atrás, de pronto hiende los aires, rápidamente, retomando su primera posición. Esto dos veces, y el "tiempo" de la Heroica ha quedado fijado por dos acordes

formidables, como dos hachazos. El tiempo justo, el tiempo único. A partir de ahí todo se encauzará en ese ritmo que es como una revelación. El hecho maravilloso reside en que no es demasiado vivo para tal motivo esencialmente melódico, ni demasiado lento para tal otro de índole rítmica, y que bastará el distinto carácter que imprimirá a cada cual, o la distinta fisonomía que alternativamente tomará un mismo tema, para alcanzar el máximo de expresión. Pero el "tempo" —¡ese "tempo" inolvidable de Toscanini!— no cambiará, *no podrá ya cambiar*.

Otra característica de sus interpretaciones es la preeminencia que concede a la línea melódica y la manera de dibujar su curva. No me refiero a frases o temas aislados, sino a la totalidad de la obra. Toscanini extrae de cada pasaje el sentido melódico creando con ello una línea ininterrumpida —como un horizonte— y el oyente, a pesar de la forma impecable en que surgen mil detalles de ejecución y de la transparencia que esa orquesta adquiere en cada plano, se siente guiado por aquella línea que ha de conducirle a través de toda la trama sinfónica por el sendero más seguro. Estamos ante un hermoso paisaje bellamente iluminado. Todo es claridad, colores, perfumes. Pero un resplandor, allá en el fondo, domina y atrae con fuerza invencible nuestra mirada.

Desde luego, es en la forma clásica donde encuentra el material más propicio a su genio interpretativo. Bach y todos los antiguos, Haydn, Mozart, Beethoven, el ya gran clásico Brahms: he ahí algunos nombres que irán siempre unidos al del Maestro. Y Wagner, cuya frase de "la melodía infinita" podría ser, en cierto sentido, el lema del gran italiano.

Quizá parezca ridícula esta afirmación: "Toscanini no tiene ademanes de director". Pero es exacta. En efecto, ese largo repertorio de ademanes de que se provee todo director que se respeta, y que en muchos casos consiste en una serie de actitudes de una terrible teatralidad, es totalmente desconocido por este director. Apenas dos o tres ademanes característicos, y con ello y un simple marcar el compás le he oído todo Beethoven, mucho Brahms y mucho Wagner.

Vuelvo a repetir que, aparte de todo lo realmente inherente a la interpretación, hay en sus medios para obtenerla, en la "misse en œuvre" algo poco menos que imposible de analizar.

Porque siendo sus exigencias tan extremadas, y tropezando con mil dificultades para expresar verbalmente todo su pensamiento, el asombro se apodera del espectador de sus ensayos al advertir que, como por obra de encantamiento, en pocos minutos todo se ha logrado. Hay allí un secreto: lo que pide, la técnica que exige se emplee en cada caso, su manera de equilibrar los planos sonoros, la organización dinámica, la calidad sonora de los diversos instrumentos, todas sus indicaciones, en fin, son de una precisión tan asombrosa, son tan exactamente lo necesario para solucionar el problema que se presenta, que hay que convenir en que además del profundo conocimiento de los misterios de de la orquesta, este hombre prodigioso está dotado de una especie de sentido de adivinación. Allí no hay pruebas ni experiencias inútiles. Simultáneamente, casi con la dificultad que surge de la obra aparece en sus labios la palabra mágica que ha de conjurarla.

A veces, muy pocas veces, se produce el drama. La orquesta no le entiende, o no puede satisfacerlo. Drama interior del artista cuya quimera se estrella ante las limitaciones humanas. Los músicos asisten entonces a un doloroso espectáculo. Toscanini enmudece; su faz se transmuta. Abandona la varita que lo puede todo —casi todo—, se sienta en el escalón del estrado, y su blanca cabeza entre las manos, desesperado, permanece largos minutos en silencio.

El Maestro confiesa: hay pasajes cuya realización completa, la que vibra en su interior, no ha logrado nunca. No puede, quizá, lograrse... Pero como verdadero artista que es no abandona su sueño. Y espera, a los 73 años, poseer algún día todo el secreto...

(Este artículo ha sido publicado en la revista "Sur" de agosto de 1935).

J U A N   J O S E   C A S T R O



Sus actitudes frente a la orquesta eran de infinita variedad, obedeciendo al impulso interior, a un imperativo estético que nacía de su contacto con la obra musical. La agudeza de su mirada, la claridad de su batuta, la expresividad de su gesto, se complementaban con la inmensa flexibilidad y la elocuencia de su mano izquierda.

Toscanini en Buenos Aires

AUN no había reaccionado Buenos Aires de los estragos causados por la epidemia de fiebre amarilla, cuando en 1871, en un terreno de 2500 metros cuadrados, de propiedad de doña Carmen Díaz de Vélez de Cano, fueron echados los cimientos del futuro teatro de la Opera, en la calle Corrientes entre las de Suipacha y Esmeralda. Al año siguiente, ya estaba en condiciones de iniciar sus actividades el flamante coliseo y el 25 de Mayo, celebrando la festividad cívica, se inauguró solemnemente la sala con "Il trovatore", de Verdi, que cantó en forma magnífica, según las crónicas, el tenor Perotti. Era empresario de la sala Antonio Pestalardo y había contratado para su temporada algunas figuras cotizadas en los escenarios italianos como la soprano Passerini, el tenor Bulterini y el bajo Maffei, además de una joven cantante, de apellido Gavotti, cuya belleza y desenfado provocó un escándalo en la sociedad porteña de la época, a raíz de haberse enamorado perdidamente de ella uno de los galanes más codiciados por su prestancia física y su cuantiosa fortuna: Fabián Gómez y Anchorena. A pesar del empeño de Pestalardo por dotar al teatro de prestigio, con la contratación de artistas eminentes, el público no pareció responder a su reclamo, no siendo ajeno a su desinterés por los espectáculos de la Opera, el clima tumultuoso de la ciudad que había de culminar en dos revoluciones: del 74 y el 80, que determinaron una depresión económica y un estado de angustia moral poco propicias, por cierto, para las representaciones teatrales.

El empresario Pestalardo se sintió desalentado, con ingentes pérdidas que amenazaban llevarlo a la ruina, resolviendo deshacerse de la sala y ceder-



En junio de 1941 llega Arturo Toscanini a Buenos Aires en compañía de su esposa, para dirigir en el Teatro Colón y con la orquesta de dicho coliseo, la Novena Sinfonía de Beethoven y la Misa de Requiem de Verdi. Lo reciben en el puerto de Buenos Aires las autoridades del Teatro Colón, el maestro Floro Ugarte y don Cirilo Grassi Díaz.

la a Roberto Cano, caballero porteño, apasionado del teatro y que, con un espíritu y decisión que se anticipaban a su tiempo, convirtió a la Opera en uno de los más confortables y suntuosos locales de la ciudad, consagrado al género lírico, llegando hasta dotarlo de una usina propia, siendo el primer teatro de Sud América que tuvo alumbrado eléctrico, cuando muchos de Europa eran iluminados con lámpara de kerosén. El 16 de mayo de 1889 se abrió nuevamente la sala, totalmente reformada, con "Mefistófeles", de Boito, que tuvo como protagonista al bajo Paolo Wulmann, bajo la dirección del maestro Marino Mancinelli, hermano de Luigi, el autor de "Paolo y Francesca" y que murió trágicamente en Río de Janeiro.

El teatro de la Opera fue conquistando paulatinamente a la sociedad porteña, que lo hizo centro de sus reuniones nocturnas y mantuvo su esplendor artístico y mundano por espacio de largos años, hasta que la inauguración del Colón, en 1908, y las sucesivas empresas que lo rigieron, ofreciendo espectáculos que en ocasiones no condecían con el prestigio de la sala, fueron causantes de su descenso en el favor del público hasta que en 1935, viejo y vencido, la piqueta comenzó a demolerlo para levantar el cine actual que lleva su nombre.

Pero qué historia palpitante y rica de calidad y brillo, podía extraerse de sus temporadas líricas, en las que rivalizaban los cantantes y directores más relevantes del mundo, uniéndose a la visión del escenario realzado por la presencia de nombres ilustres, la del recinto, donde se daban cita las personalidades más eminentes de la política, las letras y la música, junto a críticos tan destacados



Toscanini al frente de la Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires y a una masa coral expresamente integrada, durante la memorable ejecución de la Novena Sinfonía de Beethoven realizada en el transcurso de la temporada 1941. El Teatro Colón se vistió de gala para recibir al gran conductor musical italiano, quien se aprestaba a dirigir a músicos argentinos en esa oportunidad. Toscanini dejó con esa interpretación un recuerdo imborrable en toda una generación de melómanos que tuvieron la dicha de asistir a dicha ejecución genial.

como Frexas de "La Nación", Evaristo Gismondi, de "La Prensa", Machiarotti, de "El Diario", Nápoli Vita, de "La patria degli italiani" y Miguel Mastrogianni, de "El País", a cuya afectuosa generosidad debo no pocos de los datos de este artículo, recogidos en las charlas inolvidables de la redacción con aquel maestro de periodistas que enalteció como pocos, con probidad y talento, la función del comentarista musical.

En ese ambiente cálido, propicio a las más genuinas expresiones del teatro cantado, hizo su aparición en Buenos Aires, Arturo Toscanini. El violoncelista desconocido que en 1886, en Río de Janeiro se convirtió de pronto en un improvisado director, llegaba por primera vez a la capital argentina. Antes, lo habían precedido conductores orquestales de la talla de Luigi Mancinelli, Mugnone, Mascheroni y artistas de la fama de Tamagno, Tetrazzini, De Lucia, Navarrine, Maurel.

Toscanini tuvo su primer contacto con el público porteño el sábado 18 de mayo de 1901, traído por la empresa Nardi-Bonetti, que se había hecho



Al inaugurarse la plaza Toscanini en Buenos Aires, habla en recordación del gran artista italiano, el embajador de Italia. La presencia cultural viva de Italia es particularmente intensa en nuestro país; no es de extrañar de esta manera que el recuerdo de Arturo Toscanini, modelo insubstituible entre los artistas de Italia para nuestro siglo, cuente en la Argentina con adeptos entusiastas, tanto más por cuanto nunca se ha olvidado lo que el gran director de orquesta aportó desde sus primeras actuaciones al nivel artístico de nuestro medio cultural.

cargo de la sala en esos años. Se presentó con "Tosca", cuyos principales intérpretes eran Hericlee Darclée (protagonista), Enrico Caruso (Cavaradossi) y Eugenio Giraldoni (Scarpia). El crítico de "La Nación", analizando la labor de Toscanini, se expresaba así: "La obra de Puccini renovó anoche sobre el público los mismos efectos que en la temporada anterior y aún en mucho los superó por las excelencias que a la ejecución orquestal añadió la no en vano celebrada dirección del maestro Toscanini, objeto de la expectativa y la observación general. Es joven, enérgico y concienzudo hasta no más. No desdeña un detalle, ni pierde ocasión de dar alguna pincelada oportuna aquí y allá, como que nada lo diestrae, ni aun la partitura misma, que no mira, ni siquiera abre, pues lo que le falta en vista, según dicen, le sobra en memoria. No propende a abultar los efectos ni ofuscar con extremado relieve los detalles, la armonía y línea general del conjunto. En todos los actos gustó mucho y volvió a ser llamado a escena al final". Y como remate de la impresión, agregaba: "Lo único que no consiguió Toscanini, con toda su pericia, fue sacar un solo efecto ni un solo aplauso para el decantado preludio del tercer acto, con su ineficaz campaneo".

En esa temporada, Toscanini reveló a Buenos Aires la magia de "Tristán e Isolda", de Wagner, en versión italiana que cantaron la soprano María Pinto, el tenor Giuseppe Borgatti y el barítono Eugenio Giraldoni. Dirigió entre otras obras, "Sansón y Dalila", "La reina de Saba", de Goldmarck, con Caruso; "Aída", "Otello", "Traviata", "Cristóbal Colón" de Franchetti y "Medioevo latino" de Héctor Panizza (estreno) y una representación de "Rigoletto", en velada de gala, que reunió a Caruso y Mario Sammarco.

El éxito alcanzado por Toscanini —un director



Al efectuarse el homenaje de la ciudad de Buenos Aires a la memoria de Arturo Toscanini, imponiéndose su nombre a una plaza y calle de la capital argentina, pronuncia un discurso alusivo el intendente municipal, Dr. Bergallo. En el palco oficial se halla el crítico musical Jorge D'Urbano, entonces director del Teatro Colón. Buenos Aires ha conocido a través de las interpretaciones de Toscanini, a partir de 1901, muchas obras fundamentales del repertorio sinfónico y operístico. Su gravitación sobre la actividad musical argentino ha sido inmensa. Su última visita en 1941 significa una era para la práctica musical porteña. Toscanini está siempre vivo en el recuerdo artístico más relevante de nuestro país.

que galvanizaba a sus músicos, no toleraba transgresiones al texto musical ni se avenía al capricho de los cantantes de garganta privilegiada— determinó que se lo contratase nuevamente para 1903, donde en el mismo escenario de la Opera dio a conocer "La condenación de Fausto", de Berlioz; "Hansel y Gretel", de Humperdinck; "Adriana Lecouvreur", de Cilea, y "Griselidis", de Massenet y repuso "Gioconda", "Iris", "Manon Lescaut", "Los maestros cantores", "Germania" de Franchetti, "Mefistófeles", "Elisir d'amore" y otras, figurando en los repartos cantantes tan cotizados como María Farnetti, Giovanni Zenatello, Florencio Constantino y nuevamente Caruso y la Darclée que gozaban de las preferencias del público.

La temporada de 1904 volvió a contar a Toscanini entre sus principales animadores, iniciándola con "Lohengrin" y clausurándola con "Manon" de Massenet, entre las cuales ofreció tres novedades: "La Wally" de Catalani, que era uno de sus amigos entrañables; "Siberia" de Giordano y "Madama Butterfly" de Puccini, en su versión corregida y aumentada —tres actos en lugar de dos— que determinó la rehabilitación de esta ópera que meses antes había fracasado estrepitosamente en Milán y que ahora, con Rosina Storchio de protagonista, alcanzaba su máximo esplendor vocal y artístico.

La empresa Nardi-Bonetti requirió la presencia de Toscanini una vez más en 1906. Es interesante consignar cómo habían subido las acciones del director italiano, que de 10.000 liras mensuales que se le abonó en sus comienzos, iba a percibir ahora 20.000. En medio de la temporada, tuvo la desgracia de perder el tercero de sus hijos en Italia, pero la dolorosa noticia no quebró su temple ni



Toscanini, visto por Gubellini.

su carácter. A las pocas semanas, fue protagonista de un eposodio ruidoso. Es sabido que Toscanini siempre se opuso —y en esto era intransigente— a las repeticiones de arias y romanzas que el público exigía a los artistas. En su patria, había llegado a imponer la prohibición absoluta de los "bis", luego de una agitada representación de "Ballo in maschera" en el Scala de Milán, que culminó con la renuncia a proseguir sus funciones en el tradicional coliseo, al que retornó mucho tiempo después, cuando la dirección aceptó su respetable punto de vista. El episodio de la Opera tuvo su origen en negarse a repetir la famosa página de Germon en "Traviata", a cargo del barítono Ricardo Stracciori, "Di Provenza, il mar, il suol", que el auditorio exigía con clamorosos aplausos y el cantante estaba dispuesto a cantar nuevamente. Pero Toscanini —fiel a sus principios—, continuó



Vista de la esquina de Libertad y Viamonte, en Buenos Aires, durante el acto de inauguración de la plaza dedicada a la memoria de Arturo Toscanini. Una verdadera muchedumbre de personalidades oficiales y amantes de la música colma los recintos previstos para esta ocasión por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

dirigiendo y el telón cayó sobre el segundo acto, en medio de una rechifla general. El tumulto no terminó ahí, por cierto, pues cuando apareció en el foso la figura del maestro para reiniciar el espectáculo, acrecieron las manifestaciones de desaprobación, a las que el maestro respondió arrojando al suelo la batuta y haciendo con los brazos un poco elegante e inamistoso gesto de repudio al público. Transcurrió largo rato para que la tormenta se calmase. Pero Toscanini no volvió a su puesto, debiendo ser sustituido por su colega Busini, quien llevó, entre agitadas aguas "La Traviata" a puerto seguro. El incidente tuvo sus derivaciones en la prensa; los abonados se agitaron, considerando un agravio a la sociedad porteña la actitud del maestro y Toscanini solicitó la rescisión de su contrato, a fin de regresar inmediatamente a Europa. Pero eran muchos los amigos y admiradores del gran director y todos intervinieron para lograr una solución conciliadora. Las gestiones tuvieron éxito; Toscanini modificó su decisión y la noche de su "rentrée" con "Cristóforo Colombo" de Franchetti, en cuya ópera actuaba precisamente el causante involuntario de la incidencia, el barítono Stracciari,

TEMPORADA DE 1901

Teatro de la Opera

Empresa: NARDI, BONETTI y Cía.

GRAN COMPAÑIA LIRICA ITALIANA

Maestro Concertador y Director de Orquesta

ARTURO TOSCANINI

EL JUEVES 4 DE JULIO

28.ª Función de abono

Se representará la ópera en 4 actos del maestro VERDI

OTELLO

REPARTO

Otello, generale dell'Armata Veneta......	V. MARIACHER
Jago....................................	M. SAMMARCO
Cassio..................................	M. PAGANI
Roderigo................................	D. ZUCCHI
Lodovico, ambasciatore della Repubblica Veneta............	A. PERELLÓ
Montano.................................	M. WIGLEY
Un Araldo...............................	F. FOGLIA
Desdemona, moglia d'Otello..............	A. PINTO
Emilia..................................	A. DEGLI-ABBATI

Soldati e Marinai - Popolani - Greci - Dalmati - Albanesi, etc.

En 1901 llega Arturo Toscanini por vez primera a Buenos Aires. Su fama universal era ya inmensa. Desde la célebre noche de 1889, cuando en Río de Janeiro había debutado como director de orquesta al tomar a su cargo sin preparación especial un función de "Aida", el renombre del joven director había ido en progresivo aumento. Buenos Aires lo aclamó con entusiasmo. Su visita en 1901, como las de años inmediatamente posteriores, fue un acontecimiento inolvidable. Figuras de gran prestigio de los escenarios líricos italianos lo acompañaron también en aquella oportunidad. El antiguo Teatro de la Opera se engalanó la noche del 4 de julio de 1901 para celebrar una representación de "Otello" de Verdi.

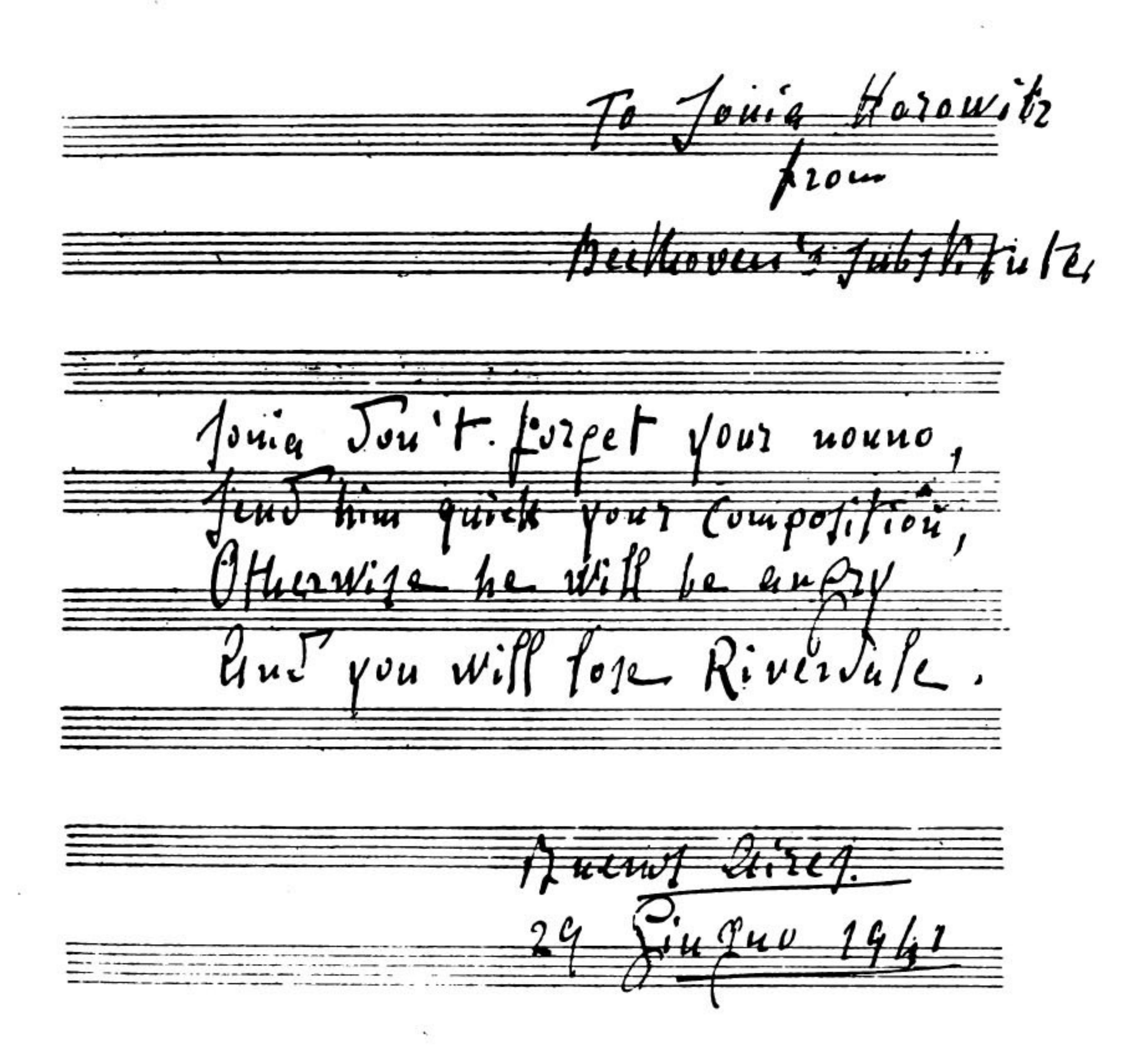
ovaciones entusiastas acogieron la vuelta del maestro al viejo teatro de sus triunfos. Quedaba cerrado el ingrato episodio, pero eso sí, con la consecuencia lógica de que las repeticiones quedaban prohibidas, lo cual se hizo saber al público por medio de comunicados pegados en los pasillos de



En 1906 Arturo Toscanini se halla una vez más en Buenos Aires al frente de una gran compañía de ópera. Con su esposa, doña Carla, llega uno de sus hijos, Giorgio. El simpático niño, vivaz e inteligente, interviene además en las funciones de "Madame Butterfly" de Puccini, como hijo de Pinkerton y Cio-Cio-San. Repentinamente la criatura enfermó de difteria. No hubo forma de salvarlo. Giorgio Toscanini murió en Buenos Aires, antes de haber cumplido los cinco años de edad.

la sala, en los cuales se aducían "razones de orden y de arte" para justificar la medida.

Seis años mediaron entre su última y su nueva visita a nuestro país. La Opera había dejado de ser ya el gran reducto lírico de antaño y el Colón —inaugurado en 1908— detentaba el título de primer coliseo de la ciudad. Toscanini, cuya probidad ejemplar no se avenía con el criterio estrictamente comercial con que las empresas regían los destinos de la flamante sala, había permanecido insensible a los reclamos que se le hacían desde Buenos Aires. Solamente en 1912, Vittorio Consigli y Giuseppe Paradossi, concesionarios en esa época del Colón, consiguieron quebrar su negativa, poniendo el teatro a su exclusiva disposición y prometiéndole absoluta prescindencia en el terreno artístico. Aceptó el insigne maestro la dirección de la temporada, con un emolumento mensual de 70.000 liras. Ese año, uno de los más relevantes del teatro, Toscanini —único animador orquestal de las representaciones —dirigió 17 espectáculos: "Aida", "Ariane et Barbe Bleue", "Boheme", "Madame Butterfly", "El ocaso de los dioses", "Don Pasquale", "Falstaff", "Germania", "Hijos del Rey", "Manon" de Massenet, "Manon Lescaut", "Mefistófeles", "Rigoletto", "Romeo y Julieta", "Tosca", "Tristán e Isolda" y "Fanciulla del West". Maravilloso esfuerzo que sólo un hombre de su capacidad, de su memoria privilegiada, de su infatigable energía, era capaz de realizar. Entre los intérpretes de esa temporada, se contaron algunos nombres famosos: Lucrecia Bori, Cecilia Gagliardi, Giuseppe Anselmi, Amadeo Bassi, Pascual Amato, Giuseppe de Luca, Nazareno de Angelis. Las funciones se iniciaron el 21 de mayo con "Tristán e Isolda" y fueron clausuradas con otra creación wagneriana: "El ocaso de los Dioses". De las tres novedades incluidas en el "cartellone", "Hijos del Rey" de Humperdinck



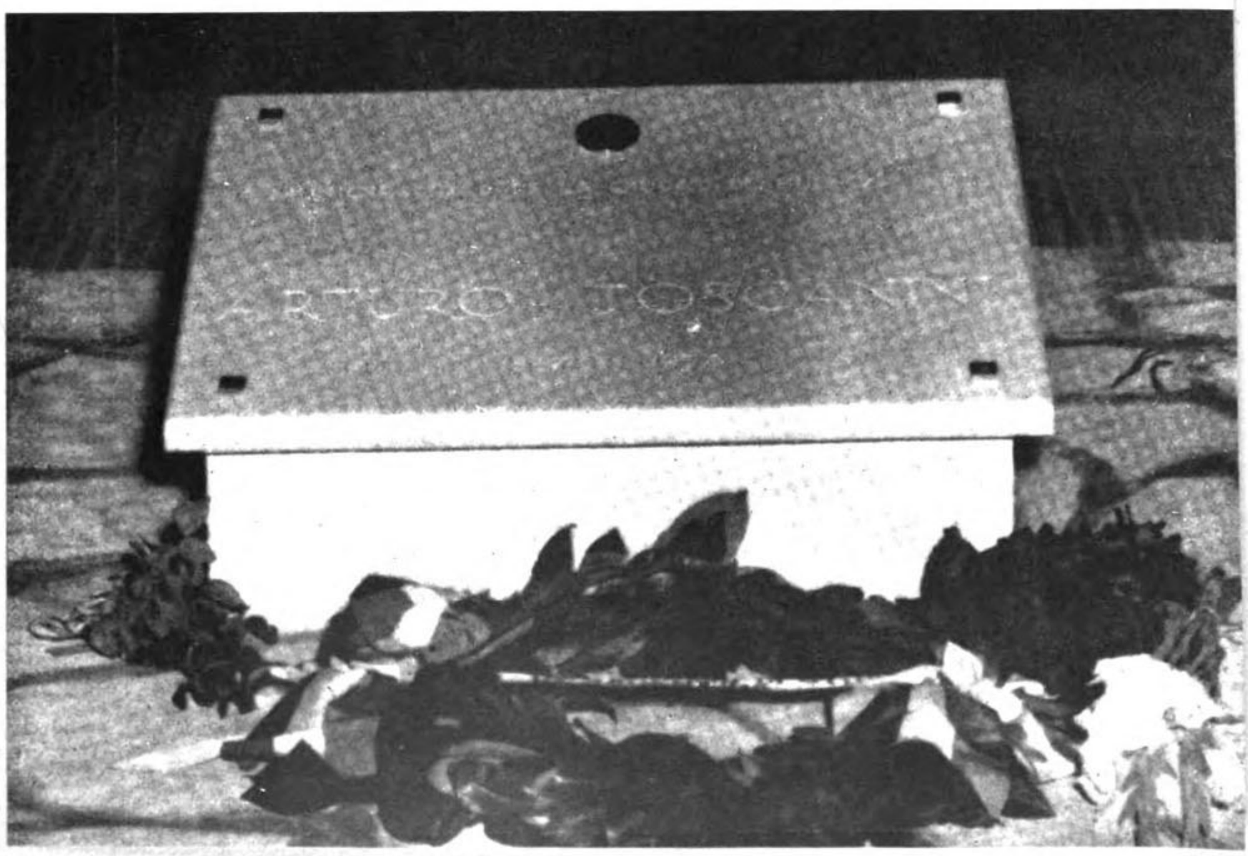
Desde Buenos Aires, donde se hallaba Arturo Toscanini en junio de 1941 dirigiendo la Novena Sinfonía de Beethoven y la Misa de Requiem de Verdi, frente a la orquesta del Teatro Colón, el celebrado director de orquesta envió este recuerdo musical a su nieta Sonia Horowitz, que se hallaba con sus padres en Nueva York. El mismo maestro, que en esos instantes causaba honda conmoción ante el público de la capital argentina, se llama en este emocionante documento familiar, "el substituto de Beethoven". La sencilla composición musical revela su ingenio y su simpática sencillez humana. El original de este documento se halla actualmente en la colección de recuerdos de Toscanini de propiedad del maestro Ferruccio Calusio.

y "Germania" de Franchetti fueron las más favorecidas, ya que "Ariane et Barbe Blue" de Paul Dukas tuvo escasa aceptación, a pesar de su espléndida realización sonora y su excelente reparto: Bassi, Bori, Perini. La temporada seguía brillantemente su curso, cuando la noche de la "premiére" de "Falstaff" —una de las óperas predilectas del maestro— Toscanini se enteró que habiendo vencido la concesión del teatro, la comisión del mismo, que presidía el intendente doctor Joaquín S. de Anchorena, se la otorgaba nuevamente al empresario César Ciacchi. Y aquí estaba el nudo gordiano de la cuestión. Porque Victorio Consigli, que había traído a Toscanini, luego de largas tramitaciones, presentaba una propuesta de todo punto inobjetable, ofreciendo para la próxima "season" lírica el concurso del gran director, quien en nota aparte expresaba en forma categórica que su colaboración futura estaría ligada solamente a la organización de aquel empresario. Al ser desechada su propuesta, Toscanini no ocultó su disgusto, que fue acrecentado cuando llegó a sus oídos que un

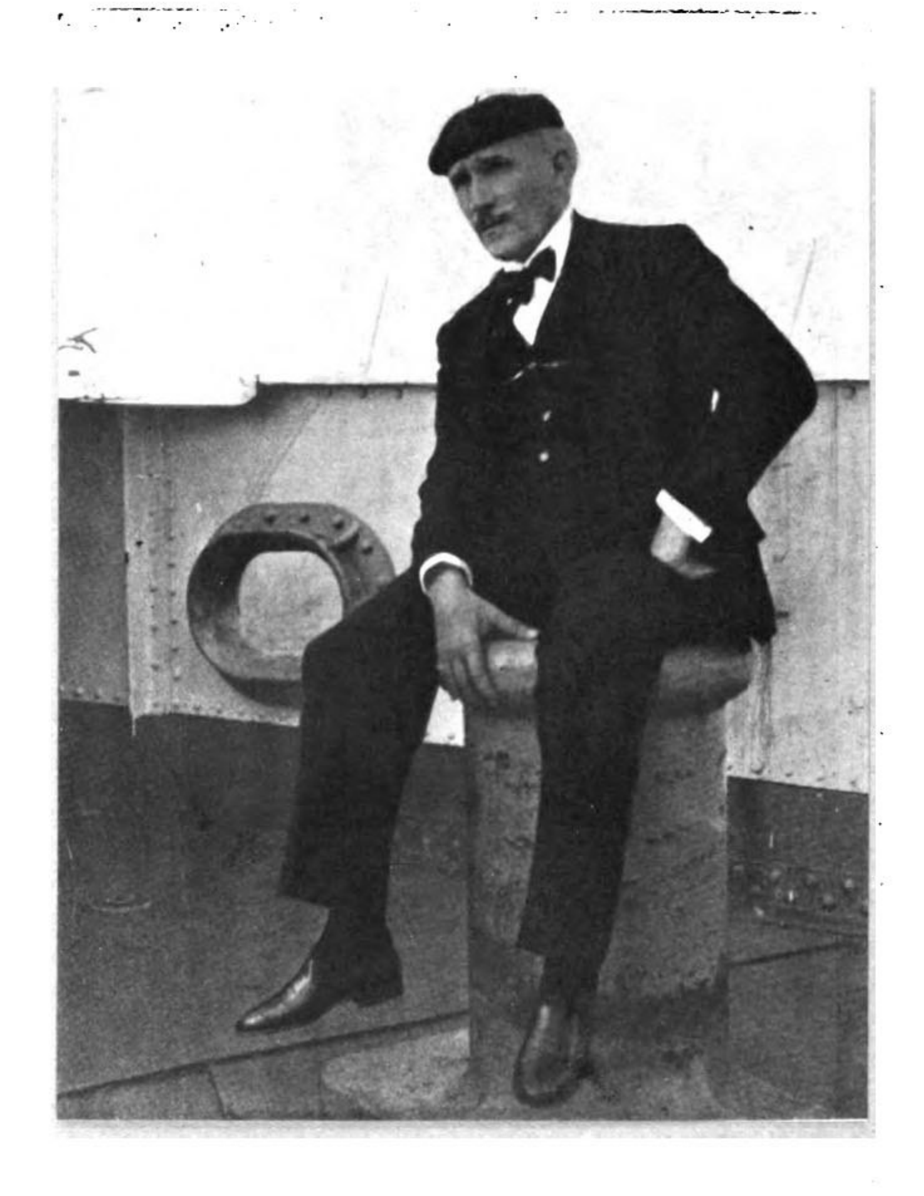

Moderato
Canto
Piano
p
So - nia don't forget your nou - no
send him quick your compo - si - tion
cresc.
o - ther-wise he will be an - gry
cresc.
and you will lose Ri-ver-da - le
p.
p



En 1940 realizó Arturo Toscanini una extensa gira a Sudamérica con su Orquesta de la NBC de Nueva York, acontecimiento artístico de primera magnitud para los países que visitó y cuyo recuerdo enorgullece hasta la fecha a los músicos y melómanos de estas playas. La presente fotografía fue tomada cuando Arturo Toscanini desembarca en Río de Janeiro el 13 de junio de 1940. Junto a él se encuentra el empresario Pergilli.



Durante su última visita a Buenos Aires, Toscanini realiza un paseo por el delta del Paraná. (Abajo): El homenaje de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires a la memoria de Arturo Toscanini se corporizó en la imposición de su nombre a la calle lateral del Teatro Colón y a la plazoleta que linda con la calle Viamonte. Allí se encuentra una placa recordatoria que perpetúa la gratitud porteña al ilustre músico.



Arturo Toscanini llega a Buenos Aires en junio de 1940 por sexta vez. Anteriormente había estado en Buenos Aires durante las temporadas en 1901, 1903, 1904, 1906 y 1912. Una enorme expectativa cundió en los ambientes artísticos de Buenos Aires cuando en 1940 volvía Arturo Toscanini después de 28 años de ausencia. Retornaba al frente de "su" orquesta de Nueva York, la de la NBC, la que realizaba su primera gira al exterior. Buenos Aires aclamó nuevamente con hondo fervor y auténtico entusiasmo al gran director de orquesta italiano. Para los que han tenido el privilegio de asistir a dichos conciertos, esa visita de Toscanini, como la de 1941, constituyen el comienzo de una era en la vida musical de una de las ciudades de mayor importancia artística de todo el mundo.

funcionario municipal de elevada jerarquía, al comentar el conflicto, manifestó que no había que hacerse problemas por la actitud del gran director. "El gringo —fueron sus palabras— vendrá con el empresario que le pague más . . .".

Pero el "gringo" —a quien se disputaban las capitales de todo el mundo y que la burocracia argentina había subestimado— no volvió, a pesar de las reiteraciones que le formularon año tras año las distintas empresas concesionarias del teatro. Cuando en 1931 se cambió el régimen del Colón "municipalizándolo", ya Toscanini había dejado de

actuar en las representaciones líricas para consagrarse a los conciertos sinfónicos. Por excepción, dirigió alguna ópera en Bayreuth o Salzburgo, pero cuando la política en su forma más arbitraria pretendió regir el arte, su integridad moral y su valoración de la dignidad humana, alejaron totalmente a Toscanini de sus actividades europeas.

Mas no había olvidado a Buenos Aires y cada vez que amigos argentinos lo visitaban, evocaba el recuerdo de sus teatros, de las memorables veladas en que había intervenido, del ambiente artístico que conociera en tiempos lejanos, pero perdurables en su memoria.

Veintiocho años transcurrieron en silencio, hasta que por gestión conjunta de dos hombres prestigiosos vinculados al Colón: el maestro Floro M. Ugarte y Cirilo Grassi Díaz, Toscanini aceptó visitar una vez más nuestra ciudad, que en 1901 lo acogiera con admiración y simpatía. El 19 de junio de 1940 tuvo lugar en el mencionado coliseo el primero de los ocho conciertos programados, para los cuales se contrató también a la Orquesta Sinfónica de la National Broadcasting de Nueva York, tan ligada a los triunfos del maestro. Una sala repleta, expectante, recibió con ovaciones, reiteradas a lo largo de la audición, la presencia de Toscanini, que había inscripto en el programa inicial obras de Mozart, Brahms, Franck, Respighi y Wagner. Cada concierto de la serie constituyó una auténtica cátedra de técnica, de exactitud, de prodigiosa cohesión, de color y brillo, puestos de manifiesto a través de un variado muestrario sinfónico, que reunía a Beethoven, Strauss, Berlioz, Debussy, Rossini, Paganini, Schubert, Weber, Barber, Chaikowsky, Ravel, Cherubini, Mussorgsky, Smetana, Mendelssohn, con su admirado Wagner entre ellos y sin olvidar a "nuestros" Julián Aguirre y Alberto Williams, representados por la Huella y el Gato, instrumentados por Ansermet y dos tiempos de la Sinfonía Nº 7, respectivamente.

El acontecimiento que significó la nueva visita de Toscanini, provocó el deseo de admirarlo y celebrarlo una vez más. Y al año siguiente regresó para ponerse al frente de la orquesta del Colón, cuyo grado de eficiencia había podido comprobar y que junto con el coro estable del teatro, fueron sus empeñosos colaboradores. En esta ocasión, el gran director ofreció dos programas: el primero dedicado a Beethoven con las Sinfonías Primera y Novena, interviniendo en esta última los solistas Judith Hellwig, Lydia Kindermann, René Maison y Alexander Kipnis, y el segundo consagrado a Verdi, cuya "Misa de Requiem" interpretaron los cantantes Zinka Milanov, Bruna Castagna y los nombrados Maison y Kipnis. Posteriormente y dado el éxito obtenido, Toscanini accedió a realizar otro concierto, en que junto a la Novena beethoveniana, agregó dos fragmentos de Wagner: el preludio de "Parsifal" y el Viaje de Sigfrido por el Rhin de "El ocaso de los Dioses".

Guardo, entre mis recuerdos inolvidables de cronista, el de aquellas dos temporadas de Toscanini, con que Buenos Aires despidió al glorioso músico que no habría de volver a ver. Aún me parece contemplarlo, la figura ágil, cruzando por entre la orquesta, fogosos los ojos bajo las cejas pobladas, acerado el gesto de conductor, galvanizando a sus subordinados con el ademán justo, la indicación precisa, exigiendo siempre, para que las versiones resultasen perfectas, modelos ejemplares de su genial labor recreadora. Todas las miradas estaban puestas en él, la emoción contenida, el espíritu alerta, ante aquel Wotan que en lugar de la lanza esgrimía la batuta y extraía de las obras su auténtico caudal de belleza y armonía, sin vanos alardes ni arbitrarias concesiones, dueño absoluto de la masa instrumental que le respondía con fervor y convicción.

Cuando al final del último concierto, las interminables ovaciones del público lo obligaron a presentarse varias veces en el escenario y Toscanini agradeció con una leve sonrisa las demostraciones, yo percibí en su rostro —o acaso lo imaginé— esa tenue melancolía, ese esbozo de tristeza de quien se sabe ya ungido por la inmortalidad.

J U L I O   C.   V I A L E   P A Z

Los ensayos de Toscanini

ASISTIR a un ensayo de Arturo Toscanini ha sido, en la vida de cualquier profesional de la música, una experiencia incomparable. En el año 1950 tuve oportunidad de presenciar dieciseis de ellos, cuando el maestro dirigía la orquesta de la NBC en el famoso estudio 8H de Radio City, en Nueva York. La mitad de esos ensayos estuvieron dedicados a la versión de *Falstaff* de Verdi que se irradió por entonces y se grabó en la misma ocasión. Los ocho restantes correspondieron a dos programas sinfónicos para otros tantos conciertos radiales. Más de veinte millones de personas escuchaban, a través de todos los Estados Unidos, esas audiciones memorables. Pero en el enorme estudio donde tenían lugar sólo estaban la orquesta, los técnicos y este privilegiado crítico sudamericano ocupando un lugar por el que hubieran dado la vida muchos aficionados y no pocos profesionales. Durante el ensayo celebrado el 25 de marzo, uno de los que me tocó asistir, Toscanini cumplió ochenta y tres años de edad. Le faltaban aún siete años de vida. Y se encontraba en la cumbre de su carrera artística donde había permanecido por más de medio siglo.

Era mi tercer contacto directo con el artista. Los dos anteriores ocurrieron en Buenos Aires, cuando se presentó en el Teatro Colón con su propia orquesta en 1940 y con la Estable del Tea-

tro al año siguiente. Pero era la primera vez que lo veía trabajar en la agotadora y decisiva labor del estudio con la orquesta. Pude, así, hugar en esa antesala del concierto que es la hora de la verdad para todo director. Sin público, sin la excitación propia del acto revelado, sin el rígido ritual de toda presentación sinfónica. Cuando se encuentra con todos los problemas y debe hallar solución para cada uno de ellos. Cuando pone a prueba lo que sabe, lo que se propone y lo que siente. Cuando está obligado a extraer de una mera notación gráfica y estática el dinamismo y la vitalidad de la obra de arte. Cuando tiene, en fin, que convertir el sonido en música.

En el curso de mi vida he presenciado innumerables ensayos de innumerables directores. Siempre he aprendido algo de ellos, aun de los que carecían de talento o de aguda responsabilidad artística. Estos últimos me impartieron la enseñanza de lo que no debe hacerse. Que es una de las formas negativas del aprendizaje. De los otros, de los verdaderos artistas, he aprendido mucho de lo que sé. Porque cada ensayo, en manos de un verdadero director de orquesta, es la más fantástica cátedra de música que se puede seguir. No hay teoría ni estudio que pueda revelar la complejidad y profundidad de una obra musical con la absoluta claridad con que lo hace un director eminente.

De entre todos los que he escuchado en tales circunstancias, hay dos que me impresionaron más que el resto, no sólo por sus conocimientos y autoridad artística, sino por su técnica de ensayo: Toscanini y Kleiber. Es curioso. Ninguno de los dos hablaba mucho. O, por lo menos, no hacían jamás literatura. Es posible que para explicar algún pasaje, para clarificar alguna idea o conseguir un sutil efecto acudieran al verbo en forma de algún simbolismo o de alguna parábola. Pero esto era la excepción. Tanto Toscanini como Kleiber no presentaban el problema para que la orquesta lo resolviera. No acudían a la descripción literaria para obtener un hecho musical. Directa, nítida y luminosamente señalaban el error e indicaban el camino para enmendarlo. En términos musicales y sin elipsis o metáforas. Las orquestas se lo agradecían porque empleaban su mismo idioma. Los instrumentistas entendían con exactitud lo que esos gigantes les pedían e intentaban realizarlo por todos los medios a su alcance porque sabían que una dilatada experiencia, un conocimiento total y una intuición rayana en el milagro se escondía detrás de cada iniciación. Jamás les escuché solicitar algo que no pudiera lograrse dentro del nivel en que actuaban. De aquí, también, nacía su autoridad frente a la orquesta. No improvisaban. No se les ocurrían cosas en el momento. No cambiaban de idea en cada ensayo sobre el mismo asunto como con tanta frecuencia ocurre con otros directores. Cada ensayo era como la puesta en práctica de un plan largamente elaborado. Las orquestas tenían plena conciencia de ello y por eso les otorgaban su confianza ciega y esa entrega total sin la cual es imposible alcanzar niveles críticos de perfección en la labor interpretativa.

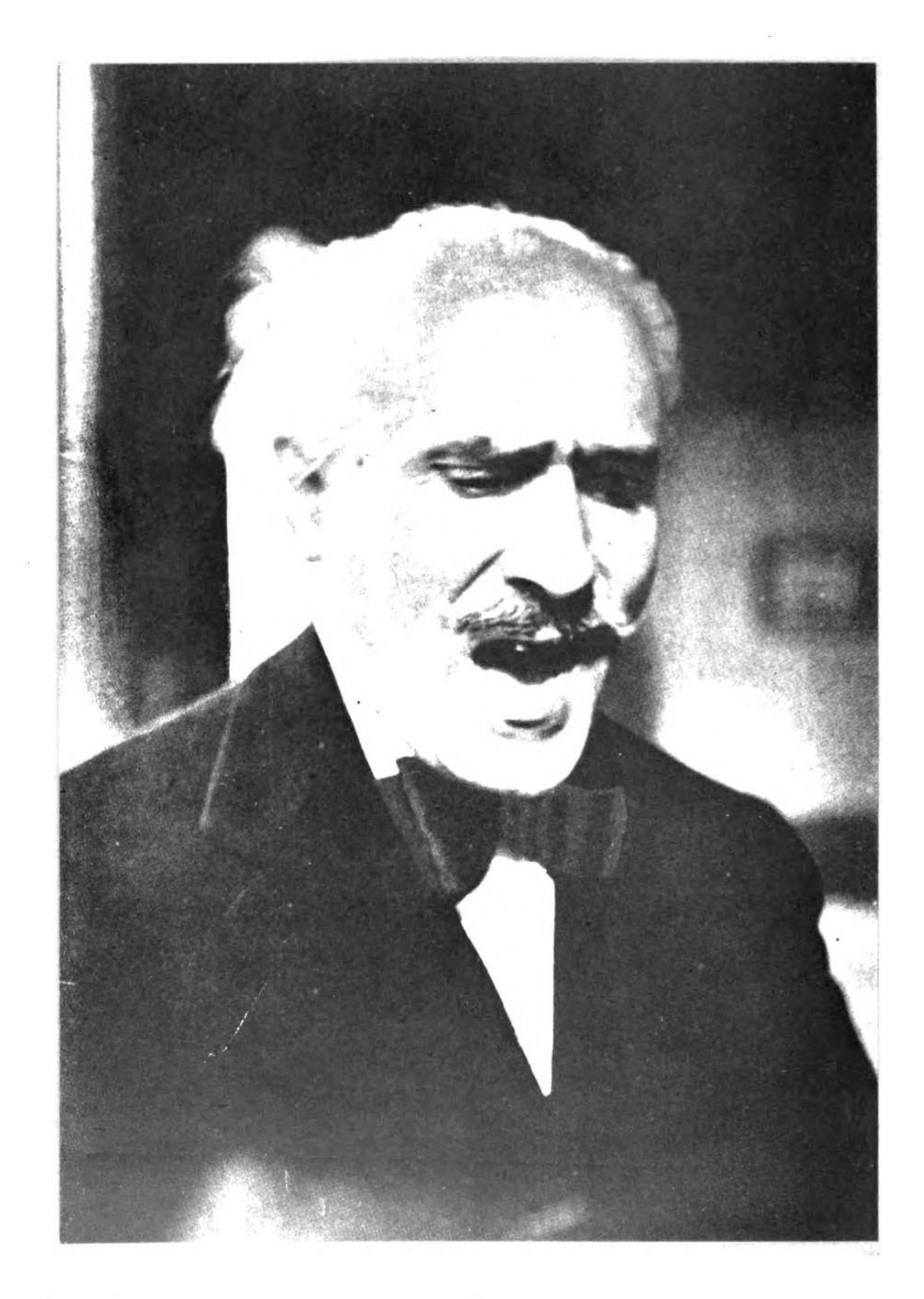
La técnica de ensayo de Toscanini era, en substancia, de una simplicidad deslumbrante. Consistía en obtener el máximo de rendimiento de cada uno de los ejecutantes y el máximo de adhesión a la partitura que dirigía. Para lograrlo no se limitaba a un criterio estrecho. Cualquier medio era idóneo si estaba destinado a tan alto y difícil fin. Podía trabajar durante horas en un corto pasaje, sin perder la paciencia, sin disminuir su propia intensidad, sin debilitar su intransigencia. O, de pronto, podía entrar en erupción y galvanizar a la orquesta con una de esas terribles tempestades donde la responsabilidad vibraba como el acero de una espada bien templada. Pero jamás se enojaba por un motivo fútil. Se enojaba cuando advertía falta de concentración, insuficiente estudio, errores inadmisibles en instrumentistas avezados, o incapacidad para entusiasmarse ante la obra. Por sobre todo, la mera rutina podía sacarlo literalmente de quicio. No eran las dificultades reales las que lo ponían en ese estado arrollador. Ante un verdadero problema de ejecución y sintiendo que cada uno de sus hombres ponía lo mejor para superarlo, Toscanini era la encarnación viva de la paciencia y el estoicismo. Él, mejor que nadie, sabía que la música es desesperadamente difícil. Lo he visto repetir veinte compases durante quince minutos, aconsejando, refinando cada detalle, insistiendo con demoledora eficacia. Era una labor agotadora para él y para la orquesta. Pero el resultado era per-



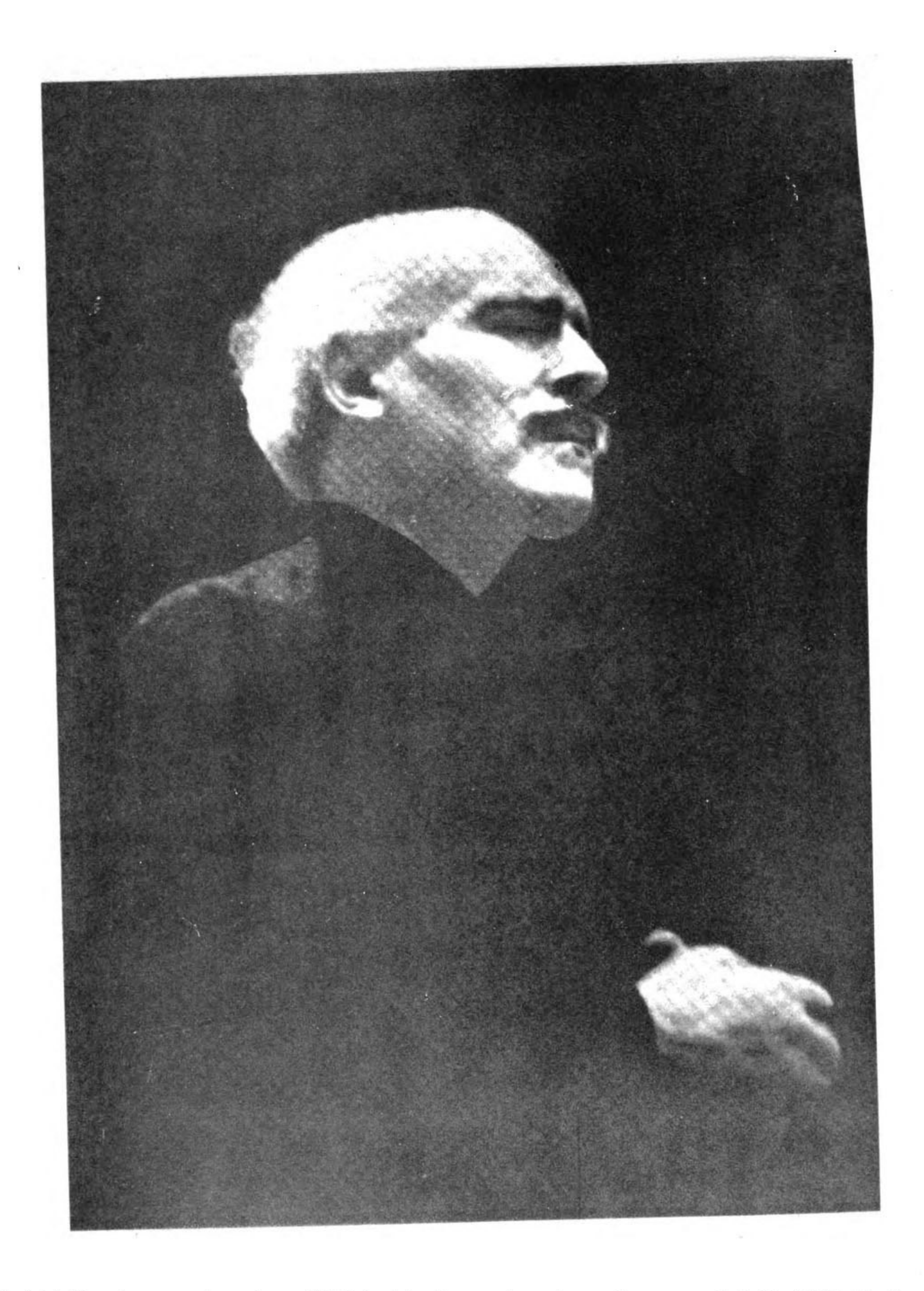
Al recordarse en 1926 el 25º aniversario de la muerte de Giuseppe Verdi, el Teatro "alla Scala" de Milán se hace presente en la ciudad de Busetto, cerca de Parma, en Italia. En la ciudad natal del genio del drama musical italiano, frente a su casa natal, se hallan reunidos Arturo Toscanini y la plana mayor de los artistas del teatro milanés. Entre otros célebres cantantes de dicha época figuran en el presente documento gráfico Ebe Stignani, Elvira Casazza, Mariano Stabile, Fernando Autori, todos ellos también vinculados, por memorables actuaciones, con la vida musical de Buenos Aires.

fecto. Allí donde uno no había escuchado antes otra cosa que un mero enlace de acordes, emergía en sus manos como una frase modelada y fascinante.

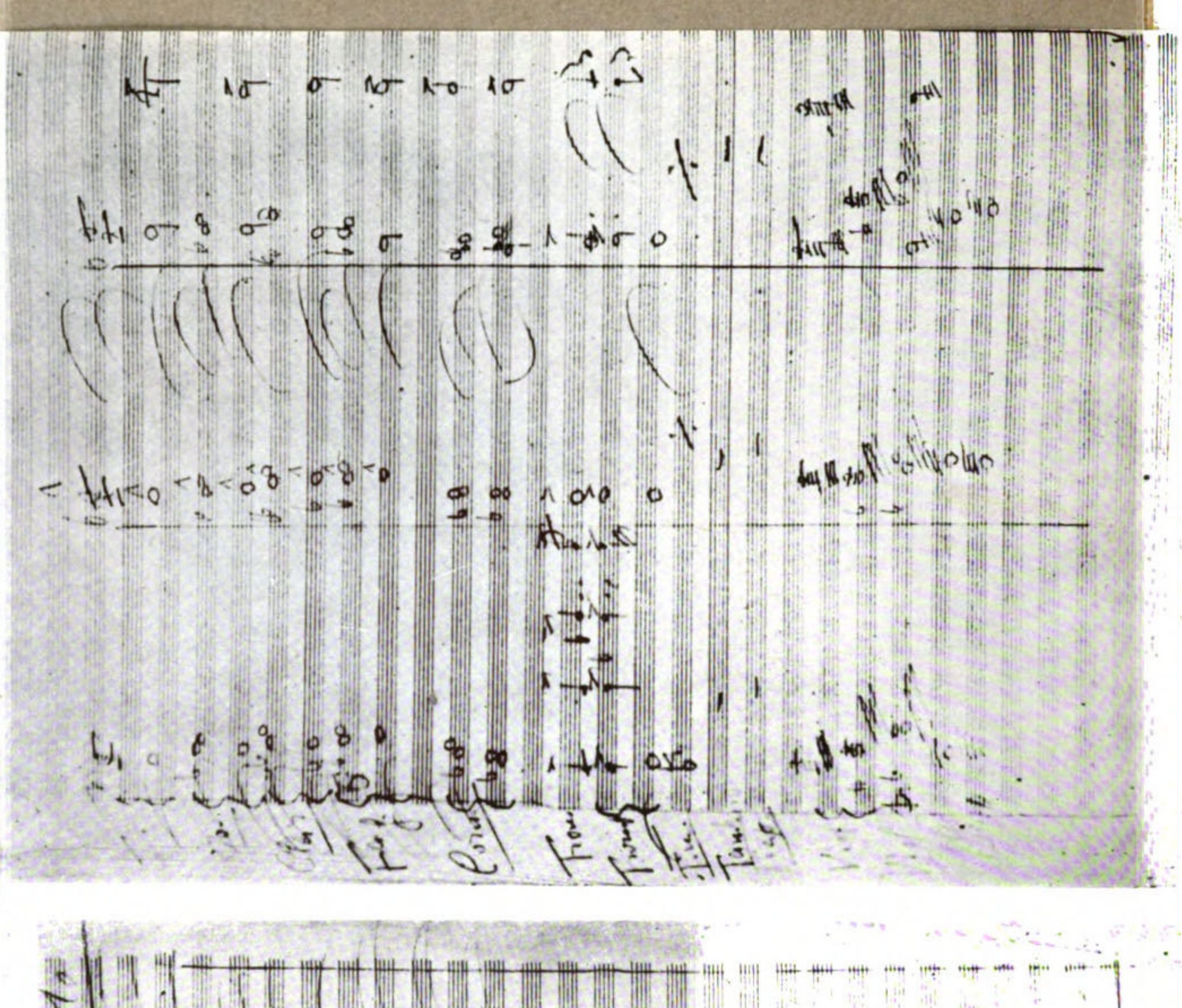
Esa obsesiva búsqueda de la perfección estaba basada en su total respeto por la música. No importa qué música fuera, desde la Novena Sinfonía hasta un vals de Strauss. Toscanini nunca se permitió a sí mismo la menor debilidad o aflojar su vigilante atención porque lo que dirigía no fuese una obra maestra. Cada obra, cualquiera fuese, ponía en movimiento su total capacidad y se entregaba a ella como si le fuera la vida. Y en verdad le iba. No a otra cosa se debe el impresionante nivel que mantuvo siempre en todas sus presentaciones. Los directores jóvenes no tienen que ir a buscar en el mito o en condiciones sobrenaturales las razones de su eminencia. Deben buscarlas en

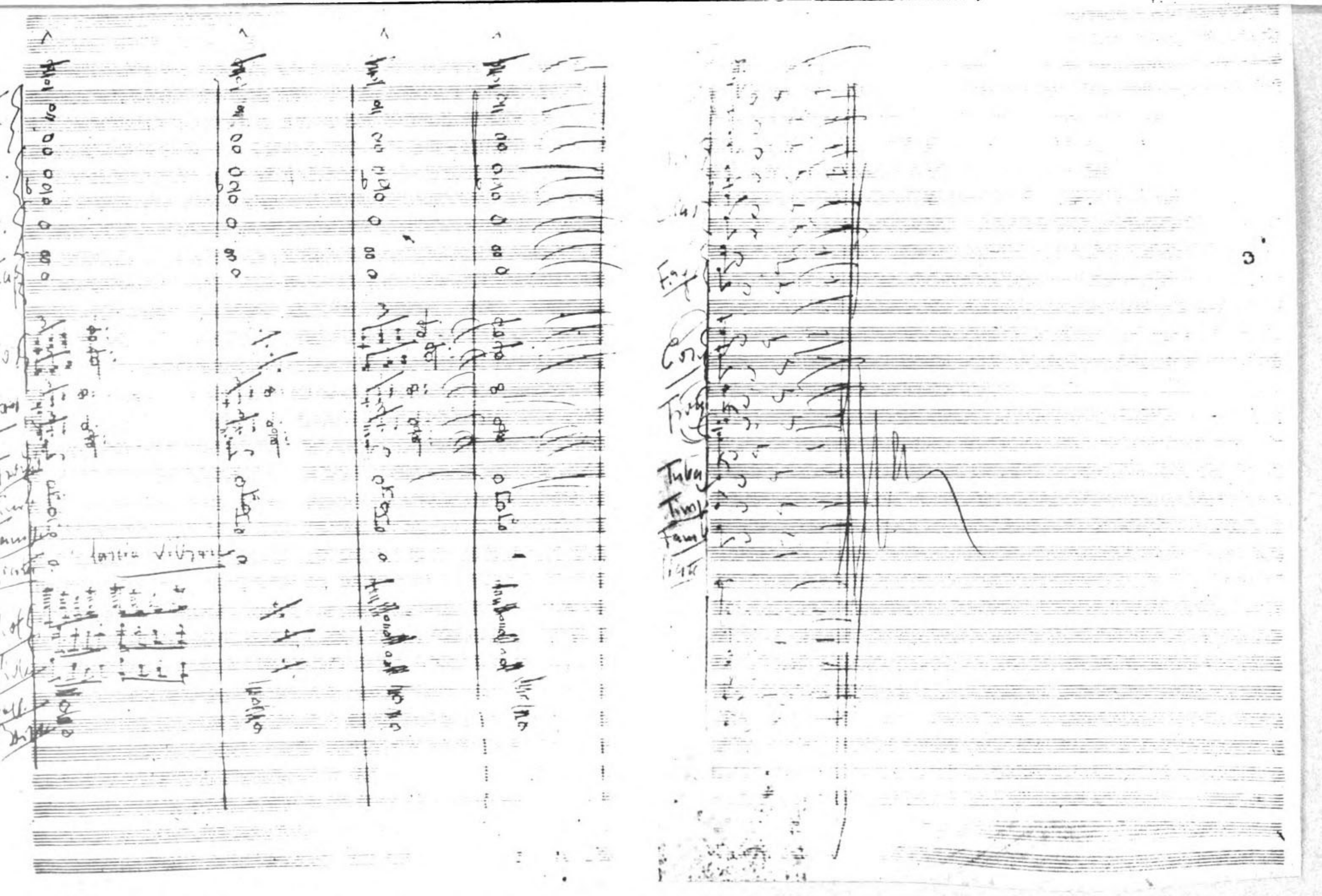


Precisas y claras las indicaciones del maestro durante la preparación de sus conciertos, Arturo Toscanini podía llegar a una vehemente irascibilidad durante el trabajo. Su concentración en la exposición de las obras musicales que encaraba sobrepasaba las limitaciones naturales de la fatiga. Para Toscanini contaba la obra de arte en su forma más pura, más precisa. Dirigir una orquesta fue para él una forma de sacerdocio artístico de la más depurada esencia espiritual.



Genial intérprete, cuya extremada sensibilidad estaba firmemente contrapesada por una admirable fidelidad hacia la obra a ejecutarse, Arturo Toscanini instauró, durante los sesenta fértiles años de su actividad pública, una conciencia artística difícilmente superable. La obra maesta contó en la actitud de Toscanini con todas las garantías de una exposición totalmente fidedigna, de penetrante claridad y de orgánica integración de todos sus factores constitutivos. Esta actitud conciente, de severa conformación intelectual, no impidió que en toda ejecución de Toscanini afloraran elementos expresivos, de legítima emotividad, cuyo espejo fidelísimo es, en esta fotografía, tomada durante un ensayo, la expresión facial de auténtica concentración, de total entrega a una labor de recreación que superaba en mucho los límites de una interpretación común.

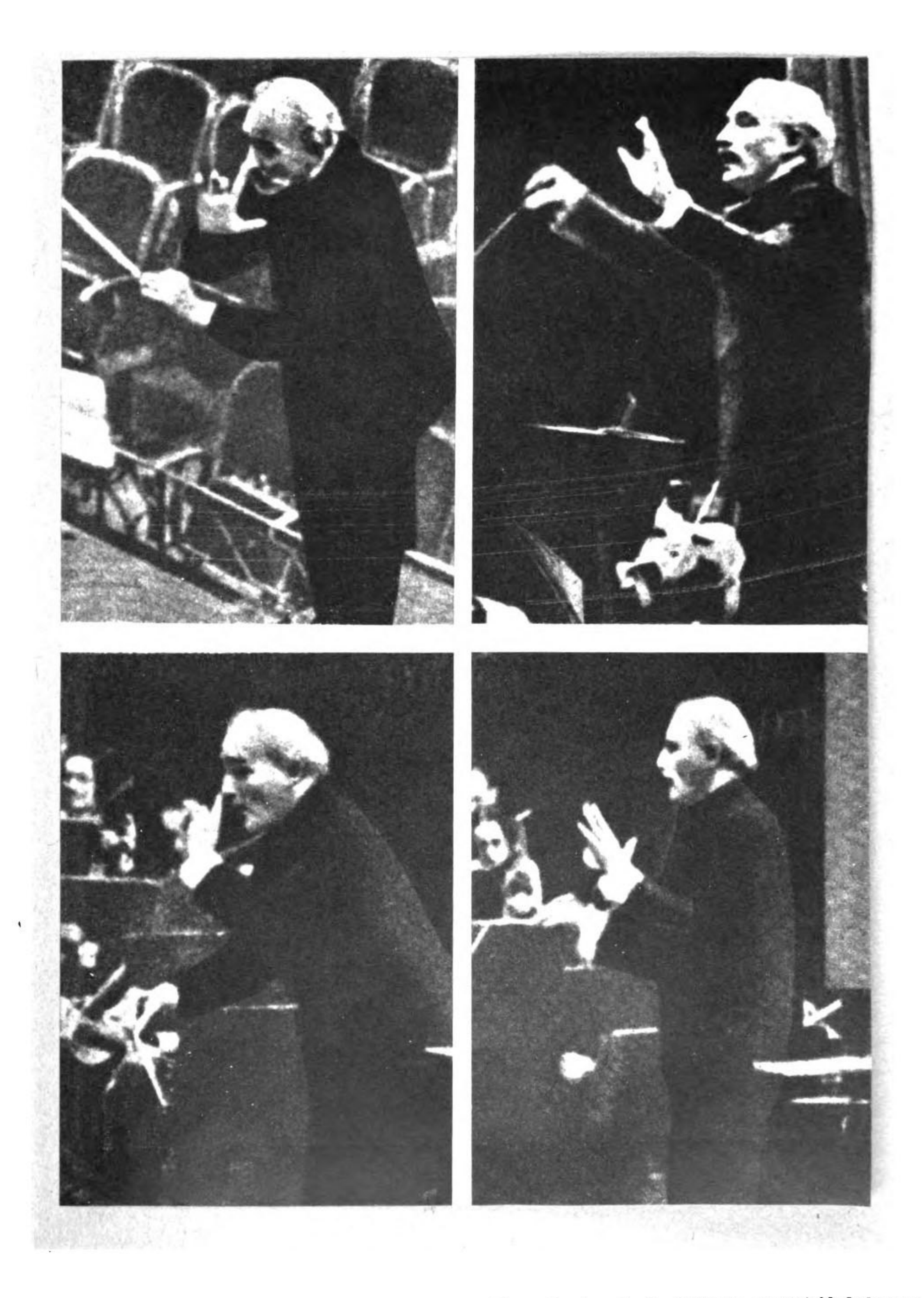




Para el concierto del día 25 de junio de 1940 con la orquesta de la NBC en el Teatro Colón, Toscanini incluyó en el programa los preludios para los actos I y III de "Lohengrin". El material de orquesta del archivo del teatro pertenece a la ópera completa. Para el preludio al tercer acto que en la obra enlaza directamente con el comienzo del acto, Toscanini escribió directamente en partitura un final de concierto. Las fotografías muestran el original, realizado en lápiz. Primitivamente en la colección de Ferruccio Calusio, este manuscrito **pertenece ahora a Jorge D'Urbano.**



Arturo Toscanini en compañía de eminentes artistas de su tiempo. En la fotografía superior se halla junto al violinista Yehudi Menuhin, quien estaba en los comienzos de su precoz carrera y configuraba uno de los grandes "milagros" musicales de nuestro siglo. En la fotografía inferior, Toscanini se encuentra en Bayreuth en 1928. Por primera vez los herederos de Ricardo Wagner invitaron a participar en los festivales al más eminente traductor de Wagner de todos los tiempos. Toscanini comparte una amable charla con la señora Winifred Wagner, esposa del hijo del maestro, Sigfrido, y con el gran director alemán Wilhelm Furtwängler.



Cuatro actitudes de Arturo Toscanini frente a la orquesta. Llama la atención la elocuente expresividad de sus manos, eminentemente plásticas, flexibles, con las que recrea el diseño musical e impone, con admirable persuasión, su concepto personalísimo a los músicos que se hallan a sus órdenes.

su implacable conducta y exigencia consigo mismo. El hombre a quien más exigió Toscanini se llamaba Arturo Toscanini.

Una de sus grandes virtudes como técnico fue que nunca excedió el margen de la orquesta. Podía pedir lo que en apariencia resultaba imposible. Y siempre lo obtenía. Poseía un secreto patrón de medida para establecer sin margen de error lo que una orquesta podía rendirlo. Nunca lo sobrepasaba. La Orquesta del Teatro Colón ha revalidado siempre, como un timbre de orgullo, el hecho de que Toscanini no utilizara todo el tiempo de ensayo que tuvo a su disposición cuando dirigió aquí la *Primera* y *Novena Sinfonías* de Beethoven. De esto infirió la orquesta que su ejecución había sido tan correcta que ni el propio Toscanini había encontrado algo para enmendar. El hecho es cierto, pero la conclusión es equivocada. Para ese concierto cada grupo y cada ejecutante estudió como nunca lo había hecho antes y, por cierto, como nunca lo hizo después. Toscanini no había llegado aún a Buenos Aires y cada instrumentista conocía su parte prácticamente de memoria. Semanas antes del primer ensayo se desempolvaron muchos violines, se ajustaron muchas cañas y se aceitaron muchas válvulas. Nunca, en toda su historia, la orquesta del Colón estuvo tan bien preparada para la llegada de un director. Una mezcla de terror y de sano amor propio galvanizó al organismo. Es posible que nadie se lo haya advertido, pero a Toscanini le bastaron diez minutos de ensayo para saber lo que había ocurrido. Y también para medir las fuerzas de esa orquesta. En algún momento, sin duda, comprendió que era inútil insistir. Se había llegado al nivel máximo de posibilidades. Entonces no acudió al expediente de abrumar a los ejecutantes con tiempo de ensayo que no necesitaba. Sabía que no podría conseguir más, que esa orquesta le había dado, digna y seriamente, todo de cuanto era capaz. Frente a sus músicos de Nueva York entre los que se contaban algunos de los más extraordinarios instrumentistas del mundo entero, su exigencia no tenía límites. Porque la orquesta tampoco los tenía. Pero aquí, en Buenos Aires, conduciendo un organismo dedicado a la ópera y con un buen nivel, comprendió de inmediato que no era cuestión de tiempo ni de repeticiones. Se había alcanzado la frontera. Y allí se quedó. Esto, que para un lego puede carecer de mucha importancia, es uno de los máximos secretos de la dirección orquestal: no dejar nunca nada de lo que se pueda obtener; no intentar nunca nada de lo que es imposible lograr.

Otra de las preocupaciones mayores de Toscanini era la de obtener una gran fidelidad al texto escrito. Consideraba, con razón, que el intérprete está vedado de violar las expresas indicaciones del compositor. Su tarea es la de recrear la obra a partir de esas indicaciones, no antes. Pero aquí también se han simplificado las cosas al extremo y muchos críticos, comentaristas y hasta instrumentistas han creado una falsa perspectiva en este esencial asunto. La fanática obsesión que Toscanini ponía por seguir al pie de la letra las indicaciones de la partitura no lo convirtieron nunca en un mecánico y anodino repetidor de textos. He escuchado a un solista de su orquesta manifestar tímidamente, ante una reprimenda, que su parte decía "forte" y él había tocado "forte". La respuesta de Toscanini era la justa: "Un forte de Verdi no es lo mismo que un forte de Mozart. La palabra en sí no quiere decir nada. Es su valoración en el contexto musical lo que da su medida". El punto a considerar en la concepción de Toscanini es que para toda la obra el "forte" que él había marcado era el nivel dinámico que podía seguir toda la orquesta. Cuidado, esto es fundamental. No pedía un matiz distinto para el oboe o los violoncelos. Es debido a esto, en parte, que sus ejecuciones se caracterizaban por tan asombroso equilibrio dinámico. No había alteración de criterio cuando se trataba del mismo estilo. La obra adquiría así una deslumbrante claridad de matices.

Cuando se escucha cualquier interpretación de Toscanini pasma la precisión y nitidez de los acentos. Ninguno de ellos es pasado por alto. Pero el secreto no consiste en que marcaba cada uno con absoluta pureza. El secreto reside en que cuando la música no exigía acentos no se escuchaba ninguno. Cuando llega el matiz, éste cobraba insospechado relieve y tensión. Adquiría su verdadero valor dentro del desarrollo del discurso. Igual cosa acontece con sus gradaciones dinámicas. Los "crescendi" de Toscanini siempre parecen más intensos que los de cualquier otro director. No por-



Arturo Toscanini fue un proverbial entusiasta de su tarea de conductor musical. Al enorme desgaste de energías manifestado durante las actuaciones públicas correspondieron, forzosamente, momentos de relajamiento en la intimidad quieta de su hogar. Aquí el pensamiento reflexivo prepara la exteriorización a través de la partitura a la que el vivaz espíritu interpretativo ha de servir. ¿Cansancio? ¿Agotamiento? ¿O no será más bien su gesto de "relache" la acumulación de nuevas energías? Química secreta de la genialidad: el cálido ambiente hogareño faculta al artista para la expresión suprema de la parábola sempiterna de la inconmensurable obra de arte.

que sea más forzado o insista especialmente en él. Ocurre que no ha habido "crescendo" hasta el momento. El control sobre el nivel dinámico ha sido tan perfecto que cuando acaece el cambio no hay manera de confundirlo o pasarlo por alto y éste adquiere relieve excepcional. Lo mismo ocurre con su precisión rítmica. Además de su exigencia absoluta respecto del justo valor de las notas y silencios, el ritmo de Toscanini no tiene rival porque jamás lo alteraba o perdía su soberano control. Y cuando hay un cambio de movimiento, aun el más leve "accellerando" o "ritardando" se



El maestro Arturo Toscanini ha entrado en la Eternidad. Su cabeza yacente refleja la serenidad del deber cumplido. Desde aquella noche memorable del 31 de julio de 1886, durante la cual empuñara por vez primera la batuta en Río de Janeiro, durante una crítica situación que se planteó en torno a una función de "Aida" de Verdi, no hubo un momento de vacilación en lo que concierne a la voluntad enfocada a servir lealmente a la obra de arte que le fuera confiada. Toscanini no fue un sectario y su repertorio fue inmenso. Sólo contaba para él la calidad intrínseca de su mensaje. En este aspecto fue un fanático. No para su propio brillo, sino para celebrar lo que su vocación le había confiado. El destino le concedió una larga vida. Toscanini la llenó hasta el momento de su retiro a los ochenta y cinco años.

destaca con total claridad. En la mayor parte de las ejecuciones, tanto sinfónicas como instrumentales, el movimiento es una masa fluida, inestable, confusa. Cuando hay que cambiarlo ocurre una de dos: o la mutación pasa inadvertida porque no hay punto de referencia exacto para medirla o el director fuerza el efecto y en consecuencia desequilibra su carácter. Eso no ocurría jamás con Toscanini. Su dominio del "tempo" era tal que cualquier alteración del mismo, siempre deliberada, se percibía sin ninguna clase de dudas y en consecuencia no necesitaba violentarla para hacerla re-

saltar. Recuerdo que la primera vez que dirigió de corrido la primera escena de *Falstaff*, el productor musical Don Gillis cronometró la ejecución. Tres días después se realizó el ensayo general. El tiempo de la primera escena se había alterado en tres segundos con respecto al ensayo parcial. Esto muestra, además, que pese a su exterior y a la leyenda, Toscanini poseía un soberano equilibrio emocional. Tenía un "tempo" interior de seguridad infalible. Algunas de sus interpretaciones cambiaron con el correr de los años. Se tornaron más veloces o más pausadas. Pero eso fue el resultado de profundas reflexiones de carácter interpretativo, no la consecuencia de improvisaciones o falta de control. Cuando grabó, a los ochenta y cinco años de edad, la *Novena Sinfonía*, declaró que comenzaba a entender el primer movimiento. Es posible que algún profesional, de esos que siempre están de regreso de la música, se haya sonreído ante esa confesión. Toscanini siempre estaba a la búsqueda de la música, nunca estuvo de vuelta de ella. Era cierto. Hacia el final de su vida y después de haberla estudiado y dirigido en incontables ocasiones, percibía que ese tremendo mensaje de dolor y alegría que nos dejó Beethoven comenzaba a clarificarse en su espíritu. Porque ese es el signo distintivo de los grandes intérpretes, siempre encuentran algo nuevo hasta en las obras que mejor conocen. Nunca se agota para ellos la cuota de misterio que encierra el arte. Por eso cada una de sus interpretaciones es como una nueva revelación. Se acercan a la obra con la humildad de quien está tratando de captarla en su totalidad. Y esa angustia no termina nunca. Mas, por modo paradójico, es la que los mantiene vivos, alertas, caminando sin cesar por ese largo sendero sin fin de la perfección.

J O R G E   D ' U R B A N O

Los manes de Toscanini

DEL 25 de marzo de 1867 hasta el 26 de enero de 1957 se extiende la vida de Arturo Toscanini. Con su desaparición se cerró definitivamente una época crucial de la interpretación musical. A partir del 4 de abril de 1954 Toscanini ya no actuaba. Los tres años que separaron su voluntario silencio de su muerte física fueron el único compás de espera que este titánico músico se impuso a lo largo de su carrera. La vida de Toscanini abarcó casi noventa años, su actividad casi siete decenios, desde aquel momento histórico en que, en 1886, el joven músico de diecinueve años de edad, empuñó por vez primera en Río de Janeiro, durante una representación de *Aida,* la batuta que en sus manos debería transformarse en el símbolo más relevante de insobornable seriedad artística que se recuerda en la historia de la dirección orquestal. Esos siete decenios de vida consagrada al arte constituyen un único y supremo ejemplo de conducta y dignidad.

Los siete decenios de su vida artística abarcan, además, toda la evolución del modernismo musical. Toscanini fue paladín de muchas luchas en pro de la mayor fidelidad de la ejecución musical y fue propagandista incansable de muchas orientaciones modernas. En este sentido fue decisiva su labor realizada en pro de la difusión de las obras de Wagner en Italia y en América latina, realizada ya con particular ahinco y con resonante éxito en los primeros lustros de su actuación, cuando era aún muy joven y su personalidad avasallante comenzaba a imponerse. Cabe destacar que Toscanini dirigió los estrenos italianos de *El ocaso de los dioses* en 1895, de *Tristán e Isolda* en 1897, de *Sig-*

frido en 1899, de *Parsifal* en 1903. Varias de estas obras dirigió al poco tiempo también en Buenos Aires, luego de su "debut" porteño en 1901 con *Tosca*. Con no menor ahinco se dedicó a la difusión de otras obras maestras entonces modernísimas; así ofreció las primeras audiciones italianas de *Eugenio Onegin* de Tschaikowsky en 1900, de *Salomé* de Ricardo Strauss en 1906 y de *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1908. Al mismo tiempo impuso como director de conciertos sinfónicos no pocas obras fundamentales de Brahms, Ricardo Strauss, Tschaikowsky, Dvorak y tantos otros compositores que requerían aun ser difundidas. Cooperó con especial ahinco en un mejor conocimiento de los novedosos lineamientos estéticos de las obras de Debussy y Ravel que revolucionaban agudamente los procedimientos orquestales y el lenguaje sonoro, entonces aún plenamente cautivo de la herencia romántica. Fue, con no menos entusiasmo, un paladín esforzado del "risorgimiento" musical italiano que, con las obras de Pizzetti, las primerizas creaciones de andonai, Respighi, Wolf-Ferrari, Malipiero, iniciaba una nueva era de la música de su país. No es de extrañar pues que este hombre múltiple, fácil de entusiasmar por toda obra que poseyese nervio y revelase una conducta estética, puso su talento y su saber al servicio de muchas creaciones del teatro lírico italiano. Dejando de lado los innumerables títulos que Toscanini estrenó o, de no haberlos estrenado, incluyó en su repertorio, entresaquemos algunas partituras de mayor gravitación. Toscanini ofreció los estrenos mundiales de *I Pagliacci* de Leoncavallo en 1892, de *La Bohème* de Puccini en 1896, y más adelante las de *La Fanciulla del West* de Puccini en 1910 y la de *Madame-sans-gêne* de Giordano en 1915, éstas dos en el Metropolitan Opera House de Nueva York. En nuestro medio argentino, Toscanini ofreció las primeras audiciones de muchas obras e inclusive se interesó vivamente por una partitura de un joven compositor argentino, Héctor Panizza, quien luego habría de transformarse en su colega y colaborador en el Teatro alla Scala de Milán. *Medioevo latino* de Panizza fue estrenado en Buenos Aires en el antiguo Teatro de la Opera, en 1901, bajo la dirección de Arturo Toscanini.

Con todos sus medios, Toscanini luchó en pro de una elevación del gusto en el teatro lírico. Logró que en las grandes instituciones tradicionales de la ópera italiana la gravitación musical del espectáculo se concentrara en el director de orquesta, el "maestro concertador", y quebró la hegemonía nociva del "divo". Con ese requisito —que hoy nos parece tan lógico, pero que no siempre tuvo general aceptación— demostró que muchas obras magistrales, que en medio de las luchas en torno a la música moderna o a un repertorio no demasiado habitual eran tildadas como producciones de escasa importancia, poseían bellezas enormes y valores perennes que no podían ser desoídas. Quizás fue su definitiva gran batalla, la que libró en favor de la exacta comprensión del verdadero valor que tienen las obras de su grande y generoso, paternal amigo, Giuseppe Verdi, a quien ubicó en el definitivo sitial del clásico absoluto de la música del siglo XIX y cuya grandeza como músico dramático es solamente comprensible en todo su alcance, cuando se hace de cada ópera suya un verdadero "gesamtkunstwerk". Y no es de extrañar, en vista de esta predilección tan comprensible, que sus últimas grabaciones de discos fueran las del casi totalmente desconocido *Tedeum* de Verdi, la penúltima obra que produjo el maestro, y de *Un ballo in maschera*". La grabación del *Tedeum* de Verdi, en un acople con el prólogo de *Mefistófeles* de Boito —otro músico por el cual Toscanini sentía especial predilección— fue concluida por Toscanini el 14 de marzo de 1954, veinte días apenas antes de su retiro definitivo. Estas dos gigantescas páginas sinfónico-corales fueron transmitidas en esa fecha en una transmisión de la NBC de Nueva York, cuya orquesta y el conjunto coral de Robert Shaw cooperaron, como tantas otras veces anteriores, en esta oportunidad con el anciano y aún robusto maestro.

Todos los críticos y panegiristas de Toscanini coinciden con voz unánime en afirmar y subrayar su enorme don de organización, a la par de su incomparable fuerza interpretativa. En 1908, cuando su nombre ya había alcanzado una efectiva resonancia universal y su fama brillaba con toda magnitud, Toscanini asiente en seguir al célebre "impresario" Gatti-Casazza al Metropolitan Opera

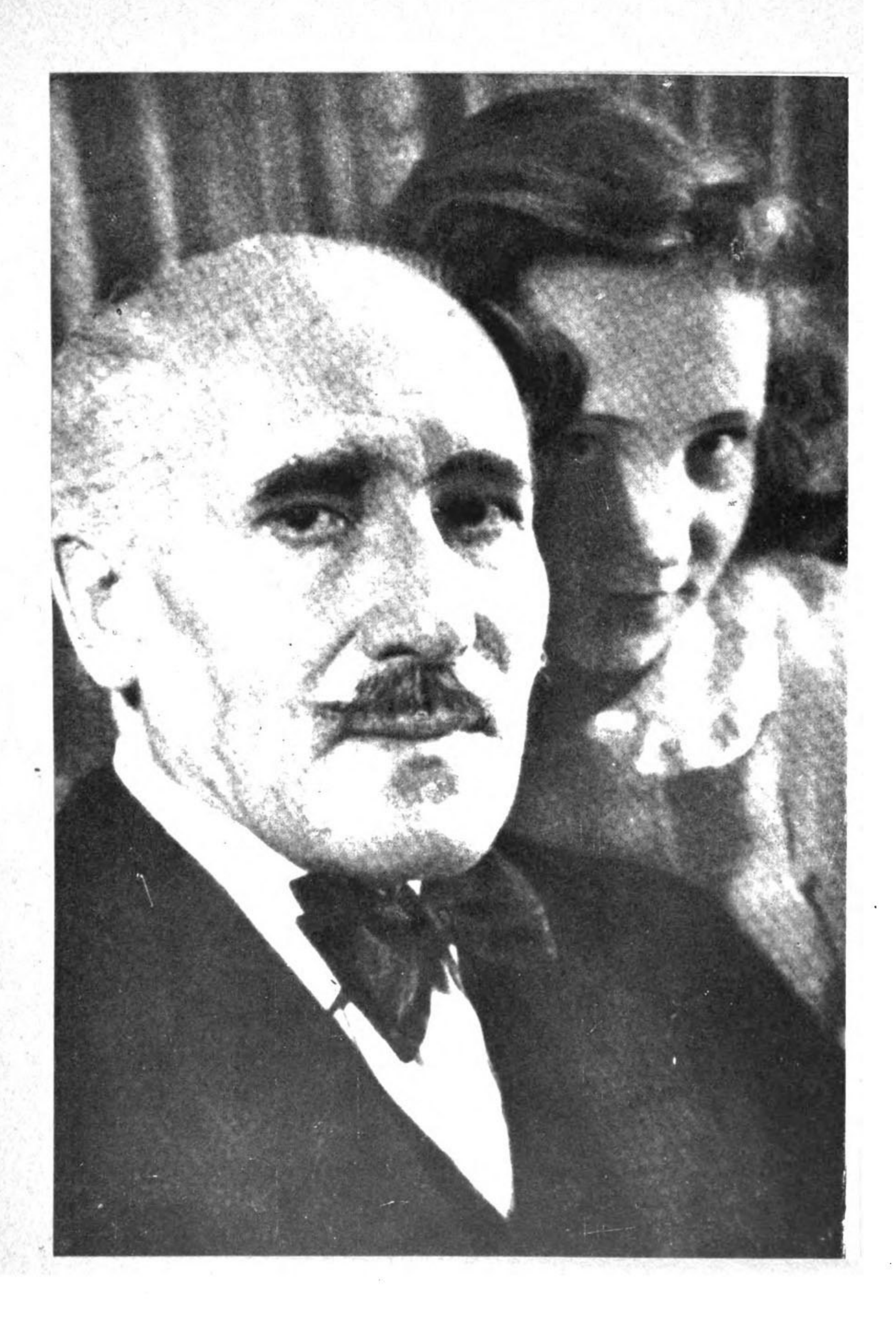


Arturo Toscanini frente a su residencia neoyorquina en Riverdale. En esta casa, llamada "Villa Paulina", Toscanini pasó los últimos lustros de su vida. En su grato ámbito campestre, con sus serenas líneas señoriales, el anciano maestro halló el refugio y la paz que sus andanzas por el mundo durante tanto tiempo le parecería haber impedido. En el "american way of life" el anciano director de orquesta italiano halló la tranquilidad individualista que Europa, enloquecida con sus regímenes dictatoriales, le estaba negando.

House de Nueva York, para prestar su colaboración en la organización y conducción de las temporadas líricas. Desde 1908 hasta 1915 Toscanini despliega en el célebre teatro neoyorquino una actividad inmensa, de tal modo que dichas "seasons" se transformaron en las más brillantes de la historia de esa sala. Las experiencias de todos sus años de director de orquesta en los más diversos teatros del mundo, y en especial las recogidas durante su actividad en el Metropolitan Opera House, lo facultaron luego, de 1921 a 1927, para reorganizar el Teatro alla Scala de Milán y transformar a esta célebre institución no solamente en el primer teatro lírico de Italia sino en una de las organizaciones musicales de más amplia repercusión de todo el mundo. Supo aunar la gran tradición dramática



Arturo Toscanini llega en 1930 al puerto francés de Le Havre en compañía de su hija. Procedía de Nueva York, donde estaba dirigiendo con notable éxito la Orquesta Sinfofilarmónica de Nueva York.



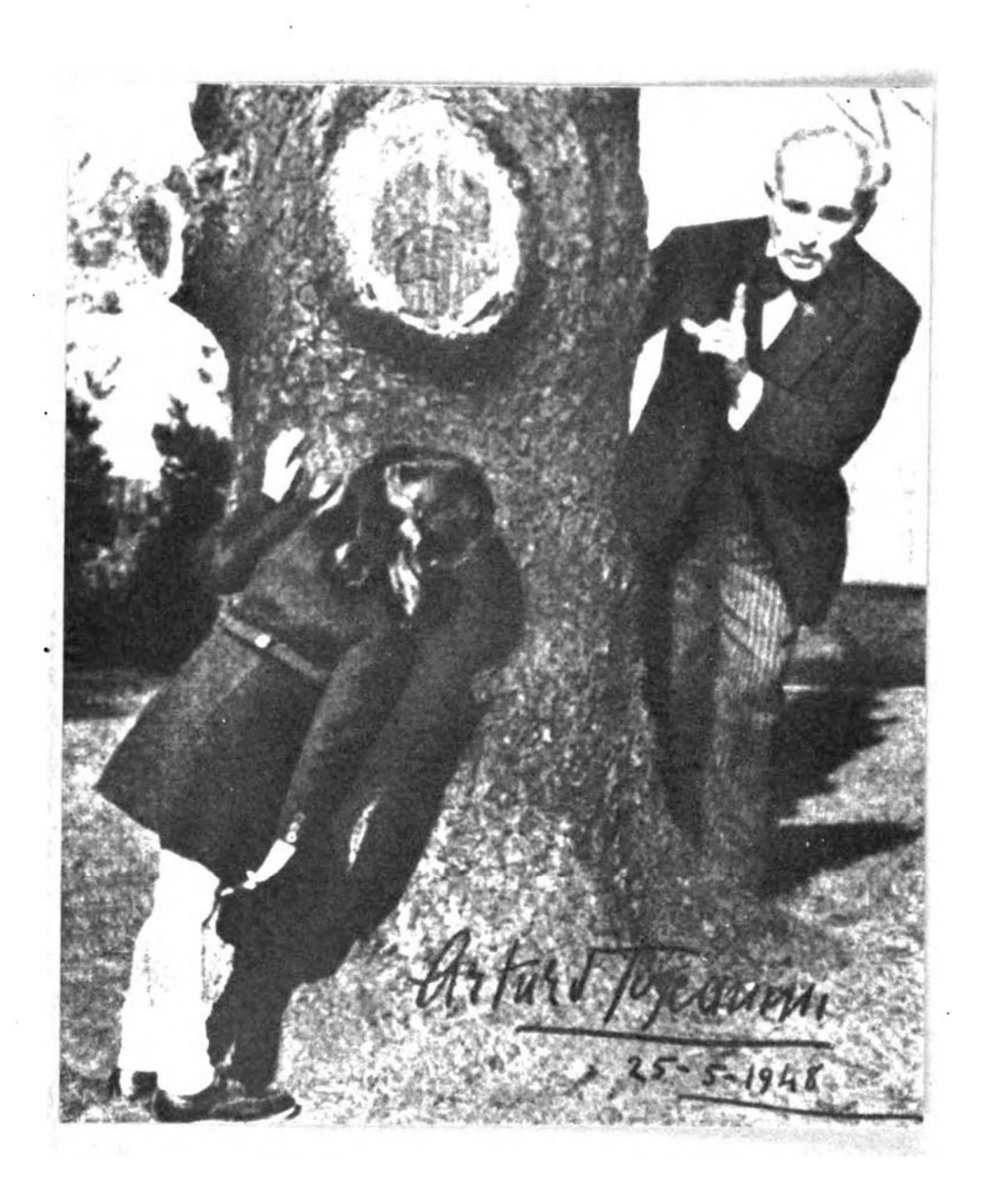
La hija de Arturo Toscanini se casó con el célebre pianista Vladimir Horowitz. Su nieta Emanuela fue depositaria del más puro cariño del anciano director de orquesta. La talla gigantesca del gran artista halló su equilibrio humano en una ejemplar vida familiar.



Nadie podría haber dirigido a Toscanini. Sin embargo, su nieta empuña aquí la batuta y dirige a una orquesta imaginaria entre cuyos componentes se halla el célebre director de orquesta. Toscanini amó profundamente a su familia. Sus nietos fueron la luz de sus ojos. Hacia ellos vuela constantemente el recuerdo cariñoso de este anciano, a quien las multitudes aclaman y ante quien los músicos mediocres temblaban.

y "belcantista" de este teatro con un criterio de absoluta honestidad, rectitud y severidad musicales, con una concentración fundamental en un arte de "ensemble" que por lo general no se aplicaba en Italia y cuyos fundamentos primordialmente artísticos chocaban con las actitudes incontroladas de muchos cantantes entonces célebres. Toscanini no trepidó en renovar fundamentalmente el plantel de cantantes de su elenco, incorporando muchos jóvenes elementos que recién se hallaban en el comienzo de sus carreras, pero los que, musicalmente muy dotados y bien disciplinados, originaron una época de oro del Teatro alla Scala y cobraron paulatinamente una amplia fama mundial. Que entre estos artistas, elegidos por Toscanini, se hallaron también algunos cantantes argentinos y uruguayos, honra a nuestra práctica musical y evidencia que en estas playas crecen y se desarrollan muchos buenos artistas que, bien guiados y mejor orientados, son capaces de realizar exitosas carreras.

Seguramente no estará de más recordar las palabras del musicólogo Dr. Martín Hürlimann para medir claramente la importancia extraordinaria que ha tenido la actitud y la actividad de Toscanini en este terreno tan múltiple; dice así: "... Impuso, durante su juventud, una disciplina férrea en la



En la tranquilidad de su retiro familiar en Riverdale, en los aledaños de Nueva York, Arturo Toscanini era un patriarca lleno de amor para los suyos. La pequeña Sonia es hija de Wanda Horowitz. El célebre director de orquesta juega con su nieta predilecta en el jardín de su residencia. Es el año de 1940; a las pocas semanas, Toscanini emprende su gira a Sudamérica con la orquesta de la NBC.

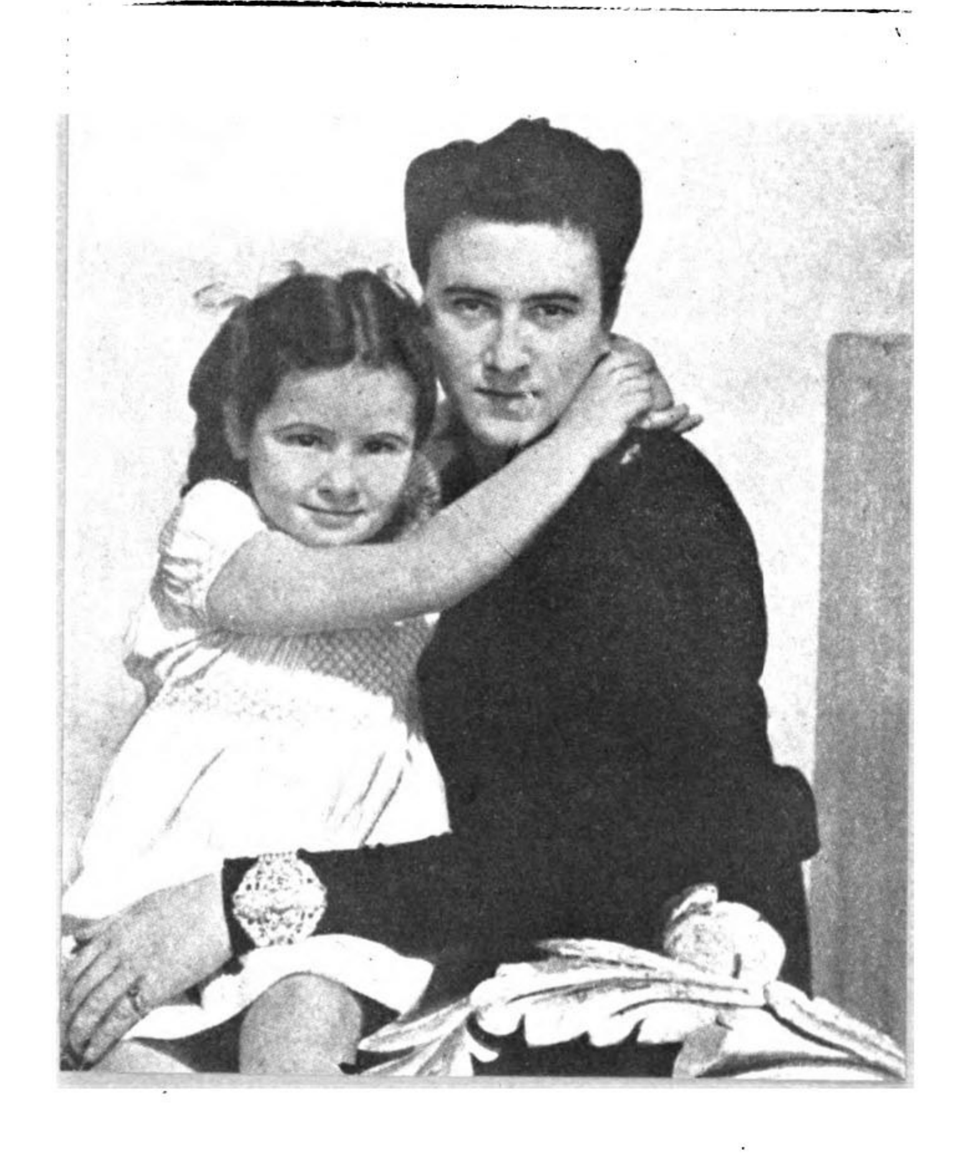
práctica operística de su país natal, y organizó con una rigurosidad inaudita el magnífico material humano que tuvo a su cargo en el Teatro de la Scala de Milán. Gracias a ello consiguió imponer los dramas musicales de Wagner en Italia y revelar a sus compatriotas y al mundo entero toda la grandeza espiritual de Verdi. Insuperable como director de óperas, conquistó también a todos los públicos del mundo como concertista de gran estilo. Debido a su espíritu superior, convirtió la Orquesta Filarmónica y la de la National Broadcasting Corp., de Nueva York, en dos de las mejores del mundo,

con un repertorio vastísimo, que se extiende desde Mozart hasta R. Strauss, desde Beethoven hasta Debussy, desde Brahms hasta Honegger...".

Cabe destacar que ya en 1920 efectuó una extensa gira por los Estados Unidos con la nueva orquesta del Teatro alla Scala de Milán, conjunto que para su labor operística, por lo tanto, fue entrenado a través de un prolífico contacto con el repertorio sinfónico. No es de extrañar, de esta manera, que con este instrumento dúctil y con su conducta implacable frente a caprichos de cantantes desaforados y con su visión clarísima acerca del repertorio de máxima calidad, los años en los que Toscanini estuvo al frente del teatro milanés se transformaron en un período especialmente fructífero y relevante en cuanto a resultados primordialmente artísticos. Uno de los momentos culminantes de su actividad en Milán fue el estreno mundial de la creación póstuma de Puccini, vale decir de *Turandot*, en 1926. Ya a partir de ese año, Toscanini dirige conciertos con la Orquesta Filarmónica de Nueva York, cuyo director principal llega a ser en 1928. Retirado en 1936 de dicha orquesta, funda en 1937 su propia orquesta en Nueva York, vale decir la de la NBC, con la cual tuvimos la suerte en escucharlo en Buenos Aires en 1940. En 1931 Toscanini había tenido un conflicto político con el régimen entonces imperante en Italia. Habiendo sido invitado para dirigir en 1930 y 1931 los festivales de Wagner en Bayreuth, no regresó a los mismos, luego del advenimiento de Hitler al poder estatal en Alemania. Vinculado estrechamente con los festivales de Salzburgo de 1934 a 1937, rehusó regresar a dicha ciudad después del "Anschluss" en 1938. Así su epicentro de actividades llegó a ser Nueva York y allí dirigió hasta su retiro definitivo en 1954, reapareciendo ocasionalmente en Europa después de finalizada la guerra en 1945. Su regreso a Milán y al semidestruido Teatro alla Scala se transformó en una apoteosis artística. Sin embargo, su época italiana ya había pasado. Su presencia en la vida musical de los Estados Unidos había puesto la gravitación esencial de todas sus virtudes como artista al servicio de su orquesta de la NBC, con la cual desde entonces comenzó a documentar su incomparable maestría de ejecución y su conciencia estilística insobornable, a través de un sinnúmero de grabaciones que forman un fundamento ineludible para la mejor comprensión de la inmensa mayoría de las principales obras del repertorio sinfónico y también del de obras maestras del arte lírico.

En el centro de atención de sus interpretaciones han permanecido siempre las nueve sinfonías de Beethoven. A ellas se añadieron las sinfonías de Schubert y Brahms, por las que sentía admiración y a las que se dedicaba con una veneración poco frecuente entre los intérpretes latinos de su tiempo. Es bien posible que no todos coincidían con las resultantes de sus versiones de las sinfonías de Beethoven, de Schubert o de Brahms: en ellas hay con frecuencia un ímpetu, un fuego, un temperamento dinámico casi excesivos o por lo menos poco frecuentes y desde ya distintos a los que otros directores conceden a estas obras. El tiempo, sin embargo, le dio la razón a sus tendencias personales. Recuerdo aún hoy que en 1940 y 1941 sus interpretaciones de los fragmentos wagnerianos y su admirabilísima exposición del gigantesco *Requiem* de Verdi me gustaron más que sus enfoques —entonces poco habituales— de Beethoven y Brahms. Sintió un no menos profundo amor por Haydn y Mozart y sus versiones fueron siempre más cristalinamente traslúcidas que exornadas por ciertas "allures" de exposición sentimental. Puede ser que existan otros enfoques que coincidan inclusive más con el sentimiento de nuestra época frente a algunas de las obras por él interpretadas. Toscanini no fue un mago omnisciente y bien puede ser que alguna vez o en algún detalle, su temperamento y su convicción pudieran resultar objetables para algunos. Estas discrepancias solían producirse ante todo en torno a los movimientos rápidos en las sinfonías de los grandes clásicos. Además también existen versiones entre sí distintas: Toscanini fue un intérprete de honda vitalidad y no un músico estereotipado que, habiendo hallado determinado factor de exposición, archivaba la obra y ya no se sentía capaz de evolucionar con ella.

Alguna vez un crítico escribió que "Toscanini fue apenas un músico honesto" porque "no fue un iluminado". Gracias a Dios que Toscanini no participó, como tantos de sus colegas menores y



La hija de Toscanini, esposa del celebrado pianista Vladimir Horowitz, y su hija Sonia. Todos los Toscanini heredaron la predilección musical del insigne abuelo. El anciano maestro sintió especial predilección por sus nietos. Su vida inquieta, su actitud inflexible frente a la música, halló un justo equilibrio sentimental en el afecto de los seres que procedían de su sangre. Para ellos, su vida y su actitud, era la de un patriarca itálico, acrisolado por el cariñoso desvelo por los suyos.

de sus muchos imitadores más o menos serviles y más o menos falsos, en los tortuosos caminos de la infructuosa "sentimentalización" y de la "formulación" expresivista de las grandes obras que enfrentaba. Para él contaba tan sólo un único elemento: la partitura, vale decir la fiel ejecución de lo que había quedado fijado por el compositor. Dentro de esta limitación, desde ya admirable, Toscanini pudo ser a veces demasiado temperamental, demasiado veloz, demasiado lento, demasiado estridente, pero nunca se basó en elementos extramusicales para alcanzar una visión distorsionada de la obra que enfrentaba. Toscanini nunca creyó que "había que hacer algo de la obra musical para



El 31 de mayo de 1940 embarcó Arturo Toscanini en Nueva York con su orquesta de la NBC. Lo acompañan, en esta fotografía, su esposa y su nieto Walfredo. Una gira triunfal comienza. El gran director de orquesta llega a las principales capitales sudamericanas con el mensaje de los valores eternos en el momento en que su patria europea se embarca en una cruel y larga guerra. Su fe en la humanidad le hace entrever la misión de una América fundada en base de la dignidad del ser humano. Mucho tiene la posteridad que recordar la visita de Arturo Toscanini en aquella crucial oportunidad.

acercarla al público". Este es el gran secreto de su honestidad implacable, de su severidad consigo mismo; es la causa de la perfección que tantas veces alcanzó.

Y no obstante esta aparente "objetividad", emanaba de Toscanini un fluido inmenso y genial. Subyugaba al público sin poses extrañas. Y lo que es mucho más aún: subyugaba a los músicos que tocaban a sus órdenes. La fuerza admirable de su ejecución, la clara delineación temática, la gradación múltiple de los matices, el equilibrio que imprimía a las intensidades, la casi inaudita combinación de los timbres orquestales que pulsaba en sus versiones — todo eso condicionaba una interpretación soberana e insobornablemente pura y fiel. Toscanini fue un intérprete magníficamente honesto y evidenció que la vitalidad dramática de la ópera puede gravitar beneficiosamente sobre el

plano severo de la retórica de la música sinfónica y que ésta a su vez puede enriquecer, en lo que es resultante de la precisión y de la claridad, a la música multiforme del teatro. La música era para él, de este modo, una sola cosa, una sola experiencia suprema, una sola fundamental presencia esclarecida del espíritu humano.

Toscanini pasaba por ser un músico iracundo. No es cierto, a pesar de que circulan aún hoy una infinidad de anécdotas acerca de sus arranques y sus enojos. Anécdotas que pueden ser inclusive ciertas. Pero esto poco tiene que ver con el fondo de este asunto. Lo que pasaba era que Toscanini no toleraba falsedades, posiciones "geniales", "divismos". Lo único que valía para él —como para todos los verdaderamente grandes directores de orquesta de todas las épocas—, era saber tocar y saber hacer música. La suya era una posición extraña, casi única, en medio del mundo artístico desde el cual surgió Toscanini, cuando las grandes mentiras egocéntricas del muriente romanticismo causaban todavía estragos. Toscanini, quien sirvió tan admirablemente a todas las grandes creaciones que hemos heredado del romanticismo, fue todo lo contrario de la mediocridad egocentrista del intérprete que se cree "romántico". Jamás buscó esa "subjetividad" a la que aspiraban tantos otros intérpretes. Frente a esa desmedida subjetividad casi patológica, Toscanini fue objetivista y realista. Casi hasta la exageración, pues en sus versiones ahuyentaba todo lo que pudiera parecer forzado, antimusicalmente premeditado. Él nos enseñó que el único secreto que contiene la música es la música misma y la infinita magia del sonido. Hizo de la música por lo tanto una profesión verdadera, una artesanía espiritual, una labor humanista. Esto, lo que parecía "desdivinizar" a la música fue lo que devolvió a la misma a sus auténticos cauces. Esta gran lección del anciano maestro es la que forjó toda la disciplina y toda la modalidad válidas para nuestra época musical. Y condiciona su grandeza, su perpetuidad, más allá de todos los cambios, de todas las así llamadas innovaciones. Toscanini no fue un mito y no se transformó en un mito, sino que perdurará como el gran paladín de la honestidad espiritual y material en el arte. Más allá de su muerte física, acaecida hace diez años, más allá de la presencia de los músicos que fueron sus colaboradores, del público que asistió a sus ejecuciones, Toscanini ha quedado como un ejemplo que vive ahora en sus grabaciones. La fascinación que él pudo ejercer sobre el público de todas las latitudes que lo escuchó y aplaudió, pudo tal vez ya comenzar a caer en el olvido. Queda el testimonio de su vibrante y verdadero mensaje de arte, la presencia de su constante y profunda inclinación ante la verdadera música, su fidelidad incomensurable frente al mensaje de los grandes prohombres del arte sonoro. Esa honestidad ha quedado hasta ahora insuperada. Esta es su gloria verdadera. Y esta gloria puede alcanzar para quien fue el más grande entre los directores de orquesta de todos los tiempos. La gloria de quien supo servir a una causa infinitamente perfecta y que jamás se sirvió de la misma para fines personales o egoístas.

J U A N   P E D R O   F R A N Z E

TEATRO COLON

La teatrología de WAGNER

La aceptación o el rechazo de la orientación escénica y estilística de las realizaciones de los dramas musicales de Wagner que cundió en Alemania en la inmediata posguerra con las revolucionarias puestas en escena del nieto del maestro, Wieland Wagner, hace poco desaparecido, siguen siendo un problema candente y suscitan una serie de discusiones y confrontaciones. El "nuevo" estilo de Bayreuth fue adoptado y seguido luego por muchos "régisseurs" a lo largo de todo el mundo. Esta nueva manera de enfocar el espectáculo wagneriano significó, sin duda alguna, una ruptura total con lo que hasta 1940 se consideró como una tradición sacrosanta entre los herederos directos y los admiradores incondicionales del arte, del pensamiento y de la personalidad del incuestionable mago del drama musical.

Entre nosotros llegó Ernst Poettgen a una propia síntesis de los elementos visuales de los dramas líricos de Wagner. Los aplicó con escenografías de Paul Walter en 1962. Ahora, en 1967, los renovó con un revestimiento escénico de Roberto Oswald. Al "abstraccionismo" de 1962 sucedió una clara diferenciación entre los tres mundos que coinciden en la "Tetralogía": el descarnado, irreal de los dioses, el más poético y detallista de los seres humanos y el patéticamente realista de los elementos subhumanos, vale decir las cavernas de los nibelungos. Estos fueron los mejor logrados en el aspecto visualizado y los que más se acercaron a las indicaciones de interpretación que Wagner dejó estampadas en sus gigantescas partituras. La consecuencia fue un estilo multifacetado aunque desigual, una especie de mezcla de conceptos. Las escenas de bosque ("Sigfrido" 2º acto, "Ocaso" 3er. acto, 1er. cuadro) fueron sugeridos con ambientes poéticos y atrayentes. La ausencia del dragón en "Sigfrido" suscitó alguna decepción entre los enamorados de un detallismo total. De gran efecto fue, en "Oro del Rhin" la caverna de "Nibelheim", como asimismo más tarde la caverna de Mime en el primer acto de "Sigfrido". Una clara corporeidad del oro en el primer cuadro de "El oro del Rhin" hubiese ayudado en mucho para con el entendimiento del drama. Referirse a él tan sólo con juegos de luces nos alcanza para dar fuerza de patetismo dramático a este símbolo esencial de todas las desventuras que ocurren en el transcurso de las cuatro veladas. Igualmente falló la visión de un luminoso y etéreamente emplazado Walhalla en lo alto de las cumbres alpinas junto al Rhin en Suiza, hacia el cual guía el arco iris, tan minuciosamente elaborado temáticamente por Wagner en la partitura. Lo que se vio fue un amontonamiento de piedras, no el castillo orgulloso que Fricka y Wotán explican con especial claridad. Mejor fue el palacio de los Gibichungos. La frialdad desnuda de la roca de las Walkyrias constituye aún un factor contradictorio con las escenas muy emocionantes o dolorosas que allí suceden. El "team" Poettgen-Oswald reshusa además luminosidades brillantes, todo queda en la penumbra, inclusive cuando la partitura nos revela radiantes auroras, luminosidades brillantes de pleno día o, en el final de "Sigfrido" es saludado con fervor y unción por Brunilda, al depertar, la luz y el sol. Así también en el final de "El ocaso de los dioses", luego de la inmolación de Brunilda, el "régisseur" Poettgen no sugirió las diversas transiciones propuestas por la partitura, hasta el nacimiento de un nuevo mundo redimido, a pesar de todos los efectos de luces que aplicó, pero que quedaron en una grisácea penumbra. Por otra parte es remarcable la síntesis de movimientos, la concentración de las actitudes de los personajes que Poettgen impuso y con los cuales el devenir escénico se ordena hacia una visión esencializada.

Admirable fue la dirección musical de Ferdinand Leitner, quien imprimió a las cuatro extensas partituras una extraordinaria vitalidad, una atrayente multiplicidad tímbrica y dinámica plena de fuerza y nervio. No pudo, por supuesto, superar las incongruencias de algunas partes desiguales, pero vivificó muchos momentos reiterativos y lánguidos. Supo insuflar al segundo acto de "La Walkyria" una concentración expresiva y una tan rica diferenciación tímbrica que este largo y monótono trozo brilló con luminosidad rutilante y adquirió un interés mayor. En "Sigfrido", que es la partitura más desigual de toda la "Tetralogía", con-

dujo el devenir musical hacia la verdadera y suprema culminación: hacia el genial duo de amor con que cierra triunfalmente esa velada del ciclo. Su exposición del lenguaje de Wagner fue, por lo tanto, la manifestación de un hondo conocimiento de estilo y ante todo de un profundo sentido musical. Sin pedantería, con vibrante vitalidad expuso estas cuatro gigantescas partituras haciendo de ellas música teatral con el más auténtico concepto. Su orquesta sonó con multifacetados efectos tímbricos. Además escogió intensidades transparentes, de modo que en momento alguno sobrepasó las posibilidades sonoras de los cantantes. Leitner realizó, de este modo, el "Gesamtkunstwerk" wagneriano en su sentido más verídico, práctico y eficaz. No olvidemos que esta larga palabra alemana quiere significar la integración total de la obra de arte, donde todos los elementos constitutivos deben confluir y hallarse en un equilibrio perfecto. El haber logrado este equilibrio en el aspecto musical de un modo tan auspicioso es un incuestionable mérito que refirma la sobresaliente capacidad de este gran director de orquesta alemán.

No es fácil reunir en estos días un elenco wagneriano enteramente homogéneo y totalmente satisfactorio. De todos modos hubo durante esta reposición de "El anillo del Nibelungo" no pocos aciertos. Que Buenos Aires haya tenido oportunidad de escuchar tanto en 1962 como en 1967 a Birgit Nilsson como Brunilda, coloca a nuestro público en una situación de incuestionable privilegio. Birgit Nilsson cantó con eminente autoridad y con todo el brillo de su excepcional voz en "La Walkyria", en el duo de "Sigfrido", y sobrellevó el extenso y expuesto papel de "El ocaso de los dioses", sin desfallecimiento, sin cansancio, sin disminución de su órgano vocal de incomparable ductilidad y belleza. Alcanzar este grado de excepción a su lado es cosa casi imposible. En algunas funciones cantó la Brunilda con resultados relevantes la soprano Amy Shuard. Además hubo varios intérpretes que se destacaron por sus condiciones vocales y su enfoque muy fiel en lo artístico. La primera entre estas figuras es Grace Hoffman (Fricka y Waltrauta), artista consumada, vocalmente perfecta, intérprete de profunda gravitación por su depurado estilo y su genuina expresión. Sobresalieron asimismo Erik Wohlfahrt (Mime) y Zoltan Kelemen (Alberico); David Ward (Wotán) evolucionó favorablemente: su actuación culminó con su excelente aparición como "Caminante" en "Sigfrido". También es digno de un elogio especial el tenor Herbert Schachtschneider, ágil y logradamente intencionado Loge de "Oro del Rhin". Magda Hoeffgen fue una Erda de gran calidad. En cierto modo constituyó una desilusión el Sigfrido de Wolfgang Windgassen, cuya voz no es lo suficientemente heroica y grande para la sala del Teatro Colón; pero posee gran estilo, adecuada musicalidad y favorable prestancia escénica — en él, indudablemente el actor-intérprete supera con creces al cantate. Gwyneth Jones fue una espléndida Siglinda y también una atrayente Gutruna, aunque se trata de una artista que se halla aún en un período de evolución, exenta de la fluida ductilidad que aquí se imponen. Menos favorable fue la impresión causada por Richard Martell (Sigmundo), cantante que por ahora dista de poseer el sonido nítido y firme, compacto y frescamente vigoroso que este papel requiere. Fabio Giongo fue un Guntaro musicalmente adecuado. Cantó también en algunas representaciones de "Walkyria" el Wotán. Correcto resultó el desempeño de Heinz Hagenau como Fasolt, Hunding y Hagen — lo mejor de sí lo brindó en este último papel en "El ocaso de los dioses".

A estos artistas se agregaron: Angel Mattiello (Donner), Carlos Cossutta (Froh), Nilda Hofmann (Freia), intérpretes muy satisfactorios, musicalmente seguros; el "ensemble" excelente de las tres hijas del Rhin, integrado por Myrtha Garbarini, Olga Chelavine e Isabel Casey; Michael Langdon (Fafner), vocalmente muy potente; Silvia Baleani (pájaro del bosque), sin la necesaria luminosidad y brillo en el registro agudo; también cantó algunas veces la parte de Erda y luego la primera Norna, la mezzosoprano Erika Wien, que causó una impresión un tanto mediocre. Musicalmente seguro fue el conjunto de las Walkyrias: Haydée de Rosa, Lydia de la Merced, Carmen Burello, Tota de Igarzábal, Carmen de la Mata, Marta Benegas, Adriana Cantelli y Tatiana Zlatar, durante su extensa aparición en el último acto de "La Walkyria".

En suma, esta reposición de la Tetralogía constituyó un acontecimiento artístico de primer orden, culminación incuestionable de esta temporada.

Impr. C. CLANCY y Cia., Jean Jaurés 323, Cap.